ITALIE

I

XIVE ET XVE SIÈCLES

Par Guido GASPERINI

BIBLIOTHÉCAIRE AU CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE DE PARME

L'ART MUSICAL ITALIEN AU XIVe SIÈCLE

La beauté et l'originalité de l'art musical italien, aux siècles XIV et XV, résident principalement dans le chant populaire, c'est-à-dire dans les chansons simples et mélodieuses que des musiciens de profession composaient, à deux ou trois voix, sur des poésies à l'allure populaire et que les dilettantes et le peuple chantaient un peu partout, dans les rues et dans les champs, dans les salles des vieux palais et, à la campagne, dans les riantes villas. Les *canzoni a ballo*, les *canzonette*, les *madriali*, les *laudi*, sont les pièces préférées par les musiciens de cette époque, et en elles se révèle le caractère de cet art dont la nature franche et sincère ne pouvait se plier aux complications techniques des écoles étrangères et dont la tendance vers la clarté de la mélodie et du rythme devait conduire, assez tardivement, les musiciens italiens à chercher la vérité de l'expression musicale hors des combinaisons sonores de la polyphonie, dans les lignes pures de la monodie.

Au commencement du XIVe siècle, la littérature et l'art italiens ont pris leur essor dans un sens bien déterminé. Influencés dès leur naissance par les manifestations artistiques provençales et germaniques, ils se rendent indépendants au courant de ce siècle ouvrant une ère nouvelle, l'ère de la *nova ars*, à l'esprit national et convergeant leurs efforts dans le but de faire ressortir, de toute manière, l'originalité puissante du sentiment du peuple. « Relier patiemment l'ancien au nouveau, élargir l'imitation, arranger la science à l'art de telle manière que celui-ci restât populaire, et surtout viser toujours au peuple et à la nation, voilà les caractères de la première littérature d'Italie. » Tel est le portrait que Giosué Carducci fait des essais des premiers poètes de la Renaissance italienne; tels sont aussi les caractères du premier art italien échappé à la rigidité maniérée des Byzantins et élargi dans les fraîches peintures de Giotto di Bondone; et tel est le caractère de la musique italienne du XIVe siècle; une musique aux simples et douces ondulations mélodiques, aux rythmes clairs, révélant elle aussi le désir « d'arranger la science à l'art de telle manière que celui-ci restât populaire », et surtout visant toujours à conserver à ses manifestations les caractères distinctifs du sentiment artistique national.

Mais à côté de cette musique populaire très vivante, peut-on prouver l'existence d'un autre genre de musique plus grave, particulièrement goûté des compétents, et recherchant, par les voies de la science, le progrès de l'harmonie et le développement de la polyphonie?

Doit-on admettre l'existence d'un genre de musique pareil à celui qui florissait dans les contrées du nord de l'Europe et qui allait donner naissance à l'école contrapontique anglaise et néerlandaise?

Bien que l'art musical fût, en Italie ainsi qu'ailleurs, divisé en art théorique et art pratique, et bien que les théoriciens de la musique fussent considérés, en Italie comme ailleurs, les vrais maîtres de l'art, tandis que les praticiens n'étaient que des simples *cantores*, nous ne trouvons ni chez ceux-ci ni chez ceux-là aucune trace d'un genre d'art qui puisse nous rappeler les conceptions relativement hardies et profondes des maîtres anglais de la même époque. Les théoriciens d'Italie aiment parler, dans leurs livres, des progrès de l'art, des modifications apportées par le temps et par les hommes au système mensural, de la manière de conduire un *discantus*, de former un *motetus*, de mettre les contre-parties à une ballade et à un rondel; mais leurs explications prolixes et touffues n'ont pas du tout l'air de préparer l'éclosion d'une grande école savante, et leurs règles et leurs raisonnements ne planent pas très haut sur la simple pratique des *cantores;* presque toujours, même, ils ne font que reporter, en de sèches formules, ce qu'ils ont observé dans la manière de chanter des praticiens; de sorte que, à travers l'aridité de leur langage, aucun horizon nouveau ne s'entr'ouvre. Leur science ne sert qu'à constater l'état de la musique contemporaine et ne fait pas prévoir précisément la route que l'art italien prendra. Aussi, au lieu de nous montrer l'avenir de cet art, au lieu de frayer

le chemin aux musiciens pratiquants, les savants théoriciens de la musique italienne du XIVe siècle et ceux d'un âge un peu postérieur ne nous donnent qu'un pâle portrait des conditions de l'art en Italie à cette époque.

Mais comme les savants du XIVe siècle ne montrent dans leurs écrits aucune tendance vers un genre de musique capable de donner à l'ancien *discantus* une vigueur et un aspect nouveaux, de même la musique pratique de ce siècle et les manifestations artistiques que nous décrivent les romanciers de l'époque ne prouvent pas davantage l'existence d'une forme d'art aristocratique à côté de l'art franchement populaire. Tout ce qui nous reste de la musique italienne du XIVe siècle et les nombreuses descriptions de concerts et de danses chantées que les écrivains de l'*aureo trecento* aiment si souvent à nous donner, ne font pas douter un instant sur les conditions de l'art musical italien aux temps du Pétrarque et du Boccace. Cet art reflétait d'une manière admirable les mouvements de l'esprit contemporain; et comme celui-ci ressentait toujours plus l'influence des théories démocratiques qui faisaient exclure les nobles du gouvernement des villes et donnaient une importance toute particulière à la bourgeoisie, à cette partie du peuple que les Florentins appelaient le *popolo grasso*, pareillement l'art musical s'éloignait des formes sérieuses et graves qui ne convenaient pas à l'esprit du temps, et se délectait dans les formes légères et gracieuses qui n'exigeaient pas un fatigant travail de conception et d'exécution et que tout le monde pouvait aisément comprendre et apprécier.

Dans ces formes de composition, la science « s'arrangeait à l'art »; mais elle s'arrangeait de telle sorte que le caractère populaire de celui-ci restât au premier plan, projetant sur toute la floriture musicale de l'époque la lueur claire et brillante de son enjouement insouciant et naïf.

La musique italienne de cette époque manquait donc certainement de profondeur. Mais ce défaut, dont les écoles étrangères devaient profiter à leur avantage plus tard, était largement racheté par la sincérité de l'expression, par la fraîcheur de la forme. Mariée à un genre de poésie assez superficiel et qui faisait de l'amour son principal et presque son unique objet, la musique italienne du XIVe siècle s'envole légère et souriante, soucieuse seulement d'interpréter avec fidélité les sentiments du jeune peuple qui vient de se réveiller alors du long sommeil du moyen âge. Autour d'elle, la vie nouvelle s'agite, renouvelant les idées, ressuscitant l'ancienne vision artistique que les savants et les poètes s'apprêtent à rechercher dans les vieux manuscrits. Sous l'impulsion de la vie latine renaissante et des sentiments que cette renaissance inspire, la musique italienne, ne pouvant, comme la littérature, recourir aux sources jaillissantes de l'antiquité et n'ayant d'autres traditions hors celles que lui ont léguées les chanteurs provençaux des siècles précédents, s'applique à traduire dans les formes musicales que la poésie populaire lui suggère les sensations du monde qui se réveille. Et elle marie ses cantilènes naïves aux jolies strophes des *canzonette a ballo* que les jeunes gens chantent conduisant les danses en rond, et elle accompagne du son du luth et de la viole la sérénade de l'amant sous les fenêtres de la belle. Petite musique et petite poésie. Mais cette musique est celle qui convient à son siècle, car dans sa simple élégance et dans ses mouvements souples se révèle l'esprit caustique et sceptique d'un peuple qui vient de se délivrer des ténèbres de la superstition et pour qui commence une nouvelle et joyeuse journée. Aussi elle fleurit dans les coins les plus éloignés de la péninsule et se répand librement de province à province, de ville à ville; elle résonne allégrement dans les rues ouvrières, dans les campagnes fécondes, dans les palais et les villas, traduisant par le langage le plus expressif les impressions fraîches et gaies de la latinité renaissante.

Le caractère imprimé à cette musique par les tendances démocratiques de la société d'alors et par l'influence puissante exercée sur le goût populaire par les œuvres littéraires du temps et surtout par l'œuvre de Pétrarque et du Boccace, devaient nécessairement forcer les musiciens italiens à éviter la gravité des anciens et à fuir loin des recherches compliquées des maîtres contemporains étrangers. L'idéal de cet art devait être d'acquérir dans la forme et dans l'expression la souplesse et la grâce des petites poésies sur lesquelles les cantilènes se posaient; et, en effet, il nous serait impossible de concevoir une cantilène pesante et lente ou savamment formée sur les lèvres de Dionea ou de Fiammetta au terme d'une joyeuse journée du Décameron, comme, également, nous ne pourrions songer au grave *discantus* des époques précédentes en écoutant dans le roman de Giovanni da Prato[1] l'écho des ballades par lesquelles l'orgue de *Franciscus Cæcus* et la voix des jeunes filles égayaient et ravissaient les invités de Messire Antonio degli Alberti. Cette musique devait essayer de se mouvoir avec la même légèreté qu'on admire encore aujourd'hui dans les ballades de Franco Sacchetti; et les musiciens, s'éloignant des longues notes des vieux maîtres et des combinaisons obscures des étrangers, n'avaient qu'à rechercher des mouvements de voix plus rapides et plus brillants pour revêtir avec justesse les vers qu'on leur proposait.

La petite musique italienne du XIVe siècle a donc en elle des éléments de nouveauté de singulière importance; et par ces éléments elle accroît son domaine de nombreux moyens d'expression inconnus jusqu'alors, qui la transportent bien loin de l'ancienne musique vocale. Objets d'études incessantes pour ces compositeurs deviennent, en effet, la division et la subdivision des valeurs de notes consacrées par l'usage et par la tradition. La longue, la brève et la semi-brève, dans le double aspect de la perfection et de l'imperfection, ne suffisent plus aux musiciens chargés de mettre les notes aux poésies des écrivains de l'époque. Ces musiciens veulent que leurs cantilènes se déroulent avec l'aisance et la variété de mouvements que les pétrarchistes ont su donner aux strophes aimables de leurs madrigaux; et ils créent des nouvelles valeurs de notes, inventent des rythmes nouveaux par lesquels leurs compositions acquièrent une remarquable variété d'expression.

Le même désir se montre, naturellement, aussi dans la musique étrangère de la même époque; car l'impulsion que la *nova ars* a donnée à la composition musicale s'est élargie, en même temps, en Italie comme en France et en Angleterre. Mais il est évident que, par les conditions particulières où se trouvait l'esprit italien au XIVe siècle, la recherche des moyens d'expression dut aboutir à des résultats

1. A. Wesselofsky. *Il Paradiso degli Alberti Ritrovi e ragionamenti del 1389 Romanzo di Giovanni da Prato* (Bologna, 1867).

plus immédiats et plus intéressants en Italie qu'ailleurs. Cette supériorité, d'ailleurs éphémère, car l'art italien fut dès le XVe siècle fortement influencé et transformé par les manifestations artistiques venues de l'étranger, paraît évidemment dans les nombreuses compositions que les maîtres italiens du XIVe siècle nous ont laissées et que les précieux manuscrits de Florence, de Paris, de Modène, de Londres, de Padoue, nous dévoilent; et elle se montre aussi dans les œuvres théoriques contemporaines, et surtout dans celles de *Marchetto da Padova* et de *Prosdocimus de Beldemandis*, dont l'abbé Gerbert et Edmond de Coussemaker ont publié les textes.

Les unes et les autres, les compositions et les œuvres théoriques, nous montrent cette supériorité et, en même temps, nous révèlent les moyens par lesquels les Italiens surent créer une forme d'art qui répondait entièrement aux sentiments de leur siècle.

Ces moyens étaient la variété du rythme et la différente quantité de valeur attribuée aux petites notes moindres que la semi-brève.

On sait que le rythme musical des anciens n'était pas extrêmement varié. Avant le XIVe siècle, la division ternaire dominait tout chant conçu selon les règles scolastiques. La division binaire n'étant pas acceptée dans les musiques bien réglées, chaque figure ne pouvait être divisible que par le nombre trois, et chaque mesure ne pouvait contenir que trois unités. Il est très possible que, dans la pratique et surtout dans les chants profanes et populaires créés par la libre imagination des trouvères, cet étrange procédé ne fût pas toujours admis; mais il était certainement observé dans les pièces composées par les maîtres et chantées par les élèves des *scholae*, où la théorie de Francon de Cologne était uniquement enseignée. Aussi la musique scolastique et celle qu'on peut appeler la musique savante du XIVe siècle étaient toujours combinées de manière que le nombre trois ressortît avec évidence; ce qui la rendait monotone et incapable de suivre les mouvements de plus en plus déliés de la poésie nouvelle.

Ce défaut de la théorie générale admise ne pouvait séduire l'art italien, nourri des chants éclos de la fantaisie du peuple, construit sur le rythme souple des poésies issues du *Canzoniere* de Francesco Petrarca. Son origine et son caractère l'éloignaient des règles arides de l'école franconienne et le poussaient vers le genre libre des poètes de la rue. La division binaire reprit donc bien vite ses droits dans le développement de la mélodie italienne (si, toutefois, elle en fut tout à fait exclue pendant un certain temps, ce qui est fort douteux) et acquit une importance presque égale à celle dont la division ternaire jouissait. Et comme celle-ci avait donné naissance aux subdivisions *senaria*, *novenaria* et *duodenaria* dominées par le nombre trois, la division binaire fit surgir les subdivisions soumises à la puissance du nombre deux : la *quaternaria*, la *senaria imperfecta*, l'*octonaria*, par lesquelles la musique italienne eut une variété de mouvements inconnue jusqu'alors. L'éclosion de ces mesures imparfaites nous est révélée, pour la première fois, par Marchetto de Padoue, qui la signale comme étant un produit caractéristique de la musique italienne; elle nous est confirmée, cent années après, dans les œuvres de Prosdocimus de Beldemandis.

Marchetto, cependant, n'en parle qu'avec une certaine hésitation. La tradition vénérée des anciens empêche cet auteur de reconnaître, en théorie, l'indépendance de la mesure binaire. Il ne peut admettre que celle-ci ait des droits d'existence égaux à ceux de la division ternaire. Aussi en parle-t-il comme d'une mesure de qualité inférieure, à laquelle on ne peut accorder l'importance acquise par l'autre mesure. Mais les exemples qu'il expose en comparant la musique italienne à la française suffisent pour nous faire comprendre que si en théorie la division binaire n'était considérée encore que comme une diminution de la mesure ternaire, dans la pratique cette division nouvelle n'avait pas moins d'importance que l'autre division.

Prenant comme point de départ le principe que les mesures de deux et de trois temps sont les plus parfaites entre les mesures, car elles donnent naissance à toutes les divisions du temps, et observant que le nombre trois est le nombre parfait par excellence, Marchetto déduit, en premier lieu, que la division générale du temps ne peut se faire qu'au moyen d'une de ces deux mesures et qu'entre les deux la mesure parfaite est celle qui tient la première place, parce qu'elle seule, étant parfaite, peut donner au *tempus* une valeur, toujours égale, de trois unités. En second lieu, il observe que le temps binaire ou imparfait a bien aussi son importance; cependant il ajoute que le rôle de celui-ci est certainement inférieur, puisque la quantité d'unités qu'il comporte l'empêche de former une mesure complète : « Dicimus, observe-t-il, quod tempus imperfectum musicum mensuratum est illud quod est minimum non in plenitudine, sed in semiplenitudine vocis. » (« Disons que le temps musical mesuré imparfait est celui qui, se montrant dans sa forme la plus simple, ne remplit pas l'entière mesure. ») La mesure complète, en effet, est, selon la tradition, celle qui réunit trois unités; or, puisque le temps binaire n'en réunit que deux, il est nécessairement imparfait et par cela même inférieur au temps ternaire : « Quod sicut perfectum est cui nihil deest, ita imperfectum est cui aliquid deest. » (« Comme une chose est parfaite lorsque rien ne lui manque, ainsi telle chose est imparfaite si quelque chose lui manque. »)

Cette théorie, incompréhensible aujourd'hui, mais fort considérée dans le domaine de la science musicale au XIVe siècle et dérivant directement de la doctrine franconienne, donnait donc à la mesure de deux temps une valeur incomplète; elle en faisait une mesure équivalente aux deux tiers du temps parfait; ce que Marchetto dit très clairement : « Tempus autem imperfectum deficit a perfecto in tertia parte sui ad minus. » (« Donc le temps imparfait n'a que deux tiers, au moins, du temps parfait. »)

Mais cela n'était que théorie, en Italie surtout. La musique pratique agissait autrement; et Marchetto lui-même le confirme, malgré ses hésitations. L'indépendance du temps binaire dans la musique italienne du XIVe siècle nous est, en effet, démontrée précisément dans le *Pomerium* de Marchetto[1], ce livre qui nous révèle, presque à son insu, les tendances nouvelles de l'art et qui fut écrit, au contraire, dans le but de faire apprécier les fruits produits par le grand arbre de la science musicale dans le siècle précédent.

Le *Pomerium* s'occupe surtout des diverses combinaisons des semi-brèves d'où naissent les mesures

1. *Marcheti de Padua Pomerium in arte Musicæ mensuratæ* (1309) (E. Gerbert, *Script. Eccles.*, t. III).

ternaires et binaires. Un air de nouveauté lui vient de ce qu'il ne s'attarde pas à discuter des combinaisons des doubles longues, des longues et des brèves. Écrit en Italie et au moment où l'*ars nova* prenait son essor, il se ressent des idées nouvelles qui germaient partout. Quoique lié strictement à la tradition, il ne peut ne pas constater les tendances de l'*ars nova;* et tout en se reportant continuellement aux doctrines anciennes, il se voit obligé de donner place à ces tendances mêmes qui vont renouvelant le chant. Aussi le *Pomerium* discute particulièrement des petites valeurs de notes et fait une large part dans ses chapitres à la démonstration de l'existence individuelle du temps imparfait. Presque involontairement il nous démontre ainsi les qualités frappantes du nouveau chant italien qui se formait plus volontiers de notes brèves que de longues et qui aimait varier ses mouvements mêlant le temps ternaire au binaire.

Les chapitres du *Pomerium* qui traitent des diverses combinaisons des semi-brèves sont très diffus; et Marchetto y étudie soigneusement les valeurs qui peuvent être données aux notes, selon que celles-ci divisent le temps en 3, 4, 5, 6 et jusqu'à 12 parties. Ces divisions, cependant, par lesquelles des valeurs différentes sont données à la semi-brève, n'empêchent pas que cette note garde toujours son nom et presque toujours sa forme primitive. Dans l'ancienne théorie, l'innovation radicale, le changement net et déterminé, répugnent généralement. On aime mieux donner deux ou trois significations diverses à la même figure que créer une nouvelle catégorie de valeurs; car cela donnerait un démenti aux auteurs anciens ou ferait accuser ceux-ci d'imprécision. L'esprit de tradition domine toute la science antique et empêche que le mouvement novateur se montre dans toute sa hardiesse. Ainsi, dans la division de la mesure, Marchetto montre que la brève peut être partagée en 3, 4, 6, 8, 9 et 12 parties; mais il n'admet pas que ces nouvelles valeurs soient autre chose que des semi-brèves. Ces valeurs, il les appellera encore par le vieux nom de semi-brève; et pour ne pas enfreindre la tradition et afin de pouvoir en toute sûreté invoquer l'autorité de Francon de Cologne, il leur maintiendra l'ancienne figure de losange. Seulement, puisque ces notes devront, en certains cas, être reconnues facilement à la lecture et pour qu'on ne puisse se tromper sur leur valeur réelle, il les appellera, selon les circonstances, *semi-breves majores* ou *minores* ou *minimæ*, et il leur ajoutera, en manière de distinctif, une queue ascendante ou descendante. Les nouvelles divisions de l'*ars nova* n'ont donc pas, à l'apparence, aucun air de nouveauté; mais sous leur aspect uniforme palpite un rythme nouveau qui ne tardera pas à éclore. Par exemple, lorsque Marchetto montre les combinaisons diverses par lesquelles la mesure peut être formée selon les règles de la seconde division, *in sex semi-breves*, il nous fournit nombre d'exemples dont l'uniformité des figures nous surprend. Tantôt la mesure de six semi-brèves ne contient que quatre notes; tantôt elle en contient cinq ou six; et toutes ces notes ont la même figure; de sorte qu'il paraît difficile d'en reconnaître la véritable valeur. Mais cette uniformité ne peut nous tromper; ces figures semblables, cette série de losanges égaux, cachent des valeurs nécessairement différentes; sous leur régularité se meut un rythme qui sera, dans le temps, le rythme de 6/8. Aussi le secret est bien vite révélé. Ces groupements de quatre, cinq, six notes, sont formés de semi-brèves *majores* et *minores;* et Marchetto nous donne le moyen de les reconnaître aisément. Les premières semi-brèves seront des *minores*, les autres des *majores*, car la fin est toujours plus parfaite que le commencement, et c'est à la fin qu'on place les choses meilleures : « Eo quod semper finis est perfectior quam principium. » (« Car la fin est toujours plus parfaite que le commencement. ») Ainsi, quand la mesure de six semi-brèves ne contient que quatre notes, les deux premières ne vaudront chacune qu'un sixième du temps principal, et les deux dernières en vaudront deux sixièmes chacune. Et lorsque la même mesure contiendra cinq notes, les quatre premières vaudront, chacune, une sixième partie de la brève, et la cinquième, la *finis*, deux parties.

Pareillement, dans la division de la brève en 12 semi-brèves, les notes auront toutes la même figure, et la mesure pourra être formée de cinq, six, sept et jusqu'à douze semi-brèves. Mais pour reconnaître la valeur de ces notes, il faudra se rappeler que les dernières ont une valeur double des premières et que les notes qui portent une queue ascendante sont des semi-brèves dont la valeur doit être considérée inférieure à celle des autres semi-brèves sans queue ou avec queue descendante. Par cette théorie, peu compliquée, mais quelquefois embarrassante, Marchetto obtient de ne pas enfreindre les lois établies par les anciens, tout en reconnaissant la nécessité, créée par la pratique, d'augmenter le nombre des valeurs de notes et de constituer de nouvelles divisions du temps dérivées directement des deux premières divisions, la ternaire et la binaire.

Une des parties les plus intéressantes du *Pomerium* est celle qui analyse le mode d'interprétation du temps imparfait. On a vu que, selon la théorie de l'époque, le temps binaire n'était qu'une dérivation du ternaire; « tempus imperfectum diminuitur a perfecto » (« le temps imparfait se forme de la diminution du parfait »), dit Marchetto. Cette infériorité du mouvement binaire commence déjà à s'effacer dans le *Pomerium*. Et aussitôt se déroule la série des temps imparfaits : le quaternaire, l'octonaire, etc., qui donnent à la mélodie une allure bien différente de celles que les compétents et les érudits connaissaient jusqu'alors. Les parties principales, dit Marchetto en parlant du *tempus senarium imperfectum*, les parties principales du temps imparfait, qui sont deux, se divisent, chacune, en trois parties, et ainsi se forme la mesure imparfaite de six semi-brèves; mais ces six notes peuvent être encore divisées en deux parties égales; et alors naîtra la division imparfaite à 12 temps dans laquelle la brève se subdivisera en douze semi-brèves égales réglées selon les lois du temps imparfait. De là surgit toute une nouvelle manière de chanter dont Marchetto n'a pas une très claire idée. Il ne pense pas que de sa théorie puisse naître une réelle séparation des temps parfait et imparfait; mais déjà, à son insu, cette séparation s'accomplit et se manifeste librement dans les formules de musique qu'il nous donne comme exemples et qu'il lui est facile de recueillir dans les chansons populaires qui résonnent autour de lui.

Par les observations posées par Marchetto à ce propos, il paraît, en effet, que le mouvement binaire a déjà acquis, à cette époque, en Italie, une allure tout à fait personnelle; le chapitre du *Pomerium* qui s'intitule « de distantia et differentia cantandi

de tempore imperfecto inter Gallicos et Italicos » (« de la différence de chanter le temps imparfait entre les Français et les Italiens »), le montre évidemment. Dans les pages que Marchetto consacre à cette comparaison, il résulte que les Français ne pouvaient encore concevoir le temps binaire que comme un temps ternaire imparfait, c'est-à-dire comme un mouvement dont chaque mesure avait la valeur de deux tiers de la mesure ordinaire. Les Italiens, au contraire, concevaient le même mouvement comme étant formé de mesures complètes, de deux temps chacune, et donnant un sens de perfection égal à celui que donnait la mesure ternaire. Dans son respect pour la tradition, Marchetto s'empresse de justifier la manière de chanter des Français. « *Qui ergo, demande-t-il, rationabilius cantant?* (« qui chante donc plus raisonnablement? et nous répondons : les Français ») et respondemus quod Gallici. » Mais son explication se fonde sur des questions de paroles et n'a réellement aucune valeur; elle ne peut que constater la justesse du sentiment musical italien donnant au mouvement binaire l'importance à laquelle il a droit.

La même question est posée, d'un autre point de vue cependant, par *Prosdocimus de Beldemandis.* Cet auteur, qui vécut cent années après Marchetto et qui put voir fleurir l'art italien dont son prédécesseur annonçait dans le *Pomerium* l'éclosion, compare lui aussi l'art italien au français. Mais sa comparaison est toute à l'avantage de celui-là sur celui-ci.

Pendant les cent années qui séparent les deux écrivains, l'art a progressé d'une manière presque inattendue. La série des valeurs de notes s'est élargie et a fini par accepter dans son sein les notes moindres que la semi-brève; la *minima* a maintenant une existence reconnue, et même la *semiminima* et la *chroma* commencent à jouir d'une certaine considération. En même temps, le mouvement binaire s'est affermi sur son piédestal. Il est encore appelé *imparfait,* mais son imperfection est loin de lui ôter son importance. Le chant populaire s'en est emparé et marche sûrement à l'avant, appuyé au rythme franc de la mesure de deux temps. Et tandis que les cantilènes s'assouplissent en s'élargissant dans la série des petites notes, l'ancien discantus disparaît, et sa place est prise par le contrepoint dont l'*imitation* est l'élément générateur.

Tout ce mouvement s'est produit pendant le XIVe siècle, et Prosdocimus de Beldemandis en a pu constater et admirer le riche développement. Mais dans l'ascension glorieuse que l'*ars nova* a accomplie, la divergence entre les écoles italienne et française s'est rendue, pendant le XIVe siècle, plus profonde encore. Le sentiment mélodique et rythmique s'est développé en Italie d'une manière particulière, dont l'art français n'accepte ni la forme ni les moyens. Non seulement les Italiens chantent différemment des Français, mais ils créent une notation qui sert à leur seul usage et qui est très appropriée aux mouvements alertes de leurs chants. Et Prosdocimus semble poser la même demande que Marchetto posait un siècle auparavant : « Qui ergo rationabilius cantant? » Mais la réponse est differente. Malheureusement, lorsque Prosdocimus se prend à défendre le chant italien, celui-ci a déjà commencé à se transformer sous l'influence des écoles étrangères. Le retour des papes à Rome en 1377 a ouvert le chemin d'Italie aux musiciens du Nord. Les étrangers se sont empressés de porter dans la péninsule les connaissances de leur art, de leur science; et, sous l'impulsion nouvelle reçue, l'art italien a chancelé et déjà s'apprête à s'éloigner de son ancien idéal. Aussi Prosdocimus parle de la musique italienne du XIVe siècle comme d'un art qui est près de disparaître. Mais son témoignage, fondé sur des faits certains, n'en est pas moins favorable à cet art qui, durant tout un siècle, a joui d'une vie prospère et entièrement indépendante.

« L'art pratique du chant mensurable, dit Prosdocimus dans son traité de la musique mesurée selon le mode italien[1], se présente sous deux aspects : il y a l'art italien, dont les Italiens seuls se servent, et l'art français, que tout le monde, hors l'Italie, a adopté. Mais à présent les Italiens aussi commencent à écrire selon la manière française, et ils ne le font pas plus mal que les autres; ils arrivent même à négliger leur art et à exalter celui des Français, pensant que la musique dont ils se servent soit pleine de défauts et que celle des Français soit, au contraire, plus belle, plus parfaite et plus subtile. Mais je montrerai, dans la suite, la fausseté de ce jugement. Je pense que cela dépend de l'ignorance des Italiens d'aujourd'hui, qui croient connaître leur art, tandis qu'ils l'ignorent totalement. Je suis tombé moi-même, autrefois, dans cette erreur, et j'ai, moi aussi, cultivé la musique française, sur laquelle j'ai même composé deux livres. Mais ayant attentivement étudié l'art italien et ayant immédiatement compris la faute que j'avais commise, je me suis résolu à écrire ce traité du chant mesuré italien. »

Dans le *Tractatus,* Beldemandis présente, en effet, un tableau rétrospectif de l'art italien au XIVe siècle qui nous donne une très haute idée de cet art et nous fait regretter que sa fusion avec l'art étranger l'ait empêché d'arriver à son plein épanouissement.

Dès les premières paroles du *Tractatus practicus* il est facile de s'apercevoir que l'art a vraiment progressé depuis Marchetto. La série des notes a augmenté, et la théorie des *proportions,* qui a pris dans le temps une place très importante dans le système musical, a contribué puissamment à en accroître le nombre. Les auteurs ont compris quel avantage portait à la variété de l'expression musicale l'opposition simultanée de deux notes ou de trois notes contre une, de trois contre deux, de six contre quatre, etc.; et de cette opposition par laquelle ils ont pu donner à leurs compositions des mouvements très variés, ils ont formé tout un système, qui a pris le nom pompeux de théorie des proportions. Mais pour opposer deux ou trois notes contre une il a fallu, lorsque cette dernière était une semi-brève mineure ou minima, reconnaître l'existence réelle de notes plus petites encore que la semi-brève. Et alors, autour du petit groupe de notes, fondement de la théorie franconienne, s'est formée une nouvelle famille de valeurs à laquelle on a dû donner des noms propres et quelquefois une figure particulière.

La série des notes principales s'est donc presque redoublée; et le *Tractatus practicus* nous montre que les Italiens du XIVe siècle faisaient suivre à la semi-brève la minima et la semi-minima et autres notes encore dont la valeur un peu vague oscillait entre la minima et la chroma. La semi-minima elle-même n'avait pas toujours une valeur fixe; quand elle était placée dans une proportion double, elle valait la

1. *Tractatus practicus de musica mensurabile ad modum Italicorum* (Coussemaker, *Script.*, t. III).

moitié de la minime (deux *semi-minimæ* contre une *minima*); dans la proportion sesquialtère elle valait un peu plus (trois *semi-minimæ* contre deux *minimæ*). D'autres notes avaient une valeur encore plus incertaine, ce qui n'empêchait pas les auteurs d'en user largement.

En théorie, cependant, les notes légitimement reconnues et facilement reconnaissables à leur aspect n'étaient que six : la double-longue ou *maxima*, la longue, la brève, la semi-brève, la *minima* et la *semi-minima*. Les autres notes ne possédaient pas une forme particulière et n'étaient considérées que comme des variantes des six notes principales. Leur rôle, néanmoins, était très important, car c'était par elles que les *madriali* et les *canzonette* s'enrichissaient de lignes souples et ondulées, et surtout c'était par elles que le contrepoint voyait augmenter la possibilité de varier ses mouvements, d'élargir son cadre et de s'éloigner toujours plus de l'ancien discantus.

De ces six figures de notes, les quatre premières, les plus longues et aussi les moins commodes à manier, formaient l'ancien fond de la théorie franconienne. Elles avaient conservé toute leur rigidité scolastique et obéissaient aux principes de la perfection et de l'imperfection. Après elles se mouvait librement l'essaim des petites notes, dont la série commençait par la *minima* et se prolongeait à loisir. La première catégorie de notes représentait l'esprit de tradition cherchant à maintenir sous l'empire de l'antique théorie la musique nouvellement éclose; l'autre catégorie était le résultat des tendances de l'art nouveau s'efforçant de rompre les liens de la vieille doctrine désormais inutile. Ces petites notes, librement employées par les Italiens, ouvraient la voie à la musique moderne.

La faculté de se servir des *minimæ* sous leur véritable aspect et avec leur valeur naturelle binaire, éclaircissait dans la musique italienne aussi la théorie de la mesure. Puisque les notes au-dessous de la semi-brève ne pouvaient se diviser qu'en deux parties égales, il devenait relativement facile de séparer nettement les mesures ternaires des binaires et de donner à ces dernières une grande stabilité. Le mécanisme de cette théorie nous est expliqué par Prosdocimus très clairement. On peut résumer ainsi ses paroles :

Les mesures de valeur ternaire, à partir de la brève, sont trois. La première est la mesure *senaria*, dans laquelle la brève, égale à trois semi-brèves, se subdivise en six *minimæ;* après vient la *novenaria*, qui donne à chaque brève la valeur de neuf *minimæ;* en dernier lieu, paraît la *duodenaria*, dans laquelle chaque brève vaut douze *minimæ*.

Le temps imparfait se subdivise lui aussi en trois catégories qui n'ont aucune dépendance du rythme ternaire. La première subdivision est la *quaternaria*, dans laquelle la brève, égale à deux semi-brèves, se divise en quatre *minimæ;* ensuite viennent la *senaria imperfecta*, qui subdivise la brève également en deux semi-brèves dont chacune vaut trois *minimæ*, et l'*octonaria*, dans laquelle la mesure de la brève contient huit *minimæ*, tout en ne mesurant pareillement que deux semi-brèves.

De cette théorie il ressort évidemment que la *minima* avait des valeurs différentes selon qu'elle appartenait à l'une ou à l'autre mesure. En effet, dans le rythme binaire, les deux semi-brèves, qui divisaient toujours d'une même manière la brève, valaient deux *minimæ* dans une mesure, trois ou quatre dans les autres. Cela donnait à la valeur de la *minima* une élasticité qui pourrait sembler quelquefois embarrassante; mais cette difficulté était vaincue par les Italiens au moyen de plusieurs règles d'assez simple structure, et surtout au moyen du *punctum divisionis*, c'est-à-dire du point qui séparait régulièrement une mesure de l'autre et qui tenait lieu de barre.

L'adoption du point comme signe de séparation entre les mesures montre encore la recherche de la clarté et de la simplicité dominante dans le système musical italien de ce siècle. La théorie française, selon Philippe de Vitry[1], admettait, en effet, quatre sortes différentes de points, dont le nom indiquait la fonction : le point de perfection montrait la valeur ternaire des longues et des brèves; le point de division marquait la séparation entre les mesures dans le mode et dans le temps parfait; le point d'addition s'ajoutait à la semi-brève suivie d'une minime dans la prolation majeure; le point de démonstration servait encore dans les cas de prolation majeure lorsque les *minimæ* étaient combinées avec les semi-brèves. La théorie italienne n'admettait pas une telle variété de signes. « Il faut noter, dit Prosdocimus, que la musique italienne ne connaît qu'un seul point : celui de division. Et cela est naturel; car si deux points, celui de division et celui de perfection, étaient en usage dans cette musique comme ils le sont dans la musique française, l'art perdrait sa clarté; et c'est ce qui arrive dans la musique des Français lorsque cette multiplicité de points se présente. On ne sait, alors, ce que veulent dire les deux points et s'ils sont de perfection ou de division. »

En acceptant le seul point de division marquant la séparation des mesures et en rejetant tous les autres, l'art italien montrait son intention de s'éloigner toujours plus des anciennes traditions, desquelles les points de perfection et de démonstrations faisaient partie intégrante.

Le même désir de clarté inspira aux Italiens les figures des signes de mesure.

Pour montrer avec simplicité, et sans recourir aux signes symboliques et arbitraires, la nature des diverses mesures, les Italiens adoptèrent un moyen très clair que Prosdocimus nous révèle. Les lettres de l'alphabet, qui ont servi pendant des siècles à la représentation graphique des sons musicaux, pouvaient très bien être utilisées pour montrer la mesure d'une pièce de chant. D'ailleurs, l'écriture musicale n'a-t-elle pas pour base l'alphabet? Les clefs ne sont autre chose que les lettres *f*, *c*, *g*, transformées par la négligence des copistes; les signes représentant les accidents ne sont que la lettre *b* écrite en rond ou en carré; les notes mêmes sont simplement le résultat d'un lent changement de formes des accents aigu et grave. Pourquoi les lettres ne serviraient-elles pas aussi aux signes de mesure? Les Italiens du XIVe siècle comprirent la simplicité de ce moyen; et, au contraire de ce que faisaient les Français, recherchant dans la perfection symbolique du cercle le signe représentatif du temps parfait, ils écrivirent leurs signes de mesure au moyen des lettres. « Pour montrer la perfection, dit Prosdocimus, quelqu'un emploie la lettre T, qui indique aussi le nombre ternaire dans lequel la perfection est contenue; et, pour l'imperfection, la lettre B, qui veut dire le nombre binaire en quoi consiste l'imper-

1. Coussemaker, *Script.*, t. III.

fection. D'autres se servent de la lettre P dénotant la perfection, tandis que la lettre I montre l'imperfection. Les Italiens ont encore d'autres signes particuliers, par exemple : deux N suivies d'un P montrent le mode parfait des maximes; et deux N suivies d'un I montrent le même mode imparfait. Et encore, pour le mode parfait des longues ils écrivent trois lettres, c'est-à-dire NLP; et pour l'imperfection du même mode, les lettres NLI. Pareillement, pour le temps parfait ils se servent généralement des deux lettres TP; et les deux autres lettres TI sont toujours employées pour le temps imparfait. Mais en descendant aux signes encore plus particuliers, nous trouvons qu'ils mettent la lettre Q pour montrer le mouvement quaternaire; et pour la mesure *senaria perfecta,* les lettres SP, qui montrent évidemment la mesure de six temps; de même, pour la *senaria imperfecta* ils ont ces deux lettres SI, qui indiquent bien la mesure imparfaite de six temps. Encore, la lettre O leur sert pour le temps octonaire ainsi que la lettre N pour la mesure de neuf mouvements; et enfin pour la mesure *duodenaria* ils emploient la lettre D, qui montre la division du temps en douze *minimæ.* »

La simplicité de ce système donnait certainement à la musique italienne une facilité de lecture que la musique française ne possédait pas. Celle-ci cherchait à rendre visibles les changements de mesure au moyen des encres de différente couleur ou par des signes divers dont l'un représentait les *modes* des maximes et des longues, l'autre les *temps* parfait et imparfait, le troisième les deux *prolations.* Mais cet assemblage de couleurs et de signes symboliques ne servait qu'à rendre plus difficile la lecture ; et les Italiens durent bien s'en apercevoir lorsque le système français fut adopté par eux. Dans leur propre système, trop vite oublié, tout était clair et facilement visible; et cette simplicité répondait, comme toutes les autres parties du système, à la nature de l'art italien de ce siècle, au sentiment artistique du jeune peuple, dont le goût et le caractère n'avaient pas encore pu changer sous l'influence des écoles étrangères.

La variété des mesures introduites par les Italiens dans leur système avait porté nécessairement à une augmentation du nombre des figures de notes. Les trois ou quatre figures léguées par l'école franconienne à l'art du XIVe siècle ne pouvaient plus suffire, bien que chacune d'elles pût avoir diverse valeur selon les lois de la perfection, de l'imperfection et de l'altération. Pour compléter les mesures de 12, de 2, de 8 et de 6 temps et pour donner aux mouvements contenus dans ces mesures l'élasticité et la variété requises, il fallait créer de nouvelles notes et accroître, en même temps, la faculté qu'avaient déjà les anciennes notes de changer de valeur sans changer de forme. C'est ce que firent les Italiens.

Puisque les mesures nouvellement introduites donnaient aux petites notes une importance singulière, les Italiens créèrent toute une série de figures nouvelles issues de la semi-brève et de la minime. Celle-ci était formée d'un losange avec un trait montant; l'autre était formée d'un losange sans aucun trait. Les figures qui dérivèrent de ces deux notes eurent encore la forme du losange; mais leur valeur se distingua par la direction ou par la forme du trait dont elles furent fournies. Dans la mesure *senaria perfecta,* par exemple, la semi-brève, avec trait descendant, valut quatre sixièmes de la mesure; avec trait oblique, trois sixièmes; la minime avec trait ascendant, un sixième seulement. Lorsque le trait de la minime était surmonté d'une petite queue tournée à gauche, la figure indiquait le mouvement de trois notes contre quatre; et si la queue était tournée à droite, la valeur de la note s'abaissait jusqu'à un douzième de la mesure. Dans la division octonaria, la semi-brève avec trait descendant valait 6/8 de la mesure ; et la minima avec trait ascendant 1/8. Si le trait ascendant était surmonté d'une queue tournée à gauche, la nouvelle figure montrait encore le mouvement de trois notes contre quatre.

L'écriture musicale italienne possédait donc une quantité de figures musicales dont les formes diverses et parfois bizarres peuvent sembler, aujourd'hui, confuses et incertaines. Mais la confusion n'est qu'apparente; car une même loi présidait à l'application de ces formes et donnait au système entier unité et clarté. C'est ce que révèle le tableau suivant :

NOTATION ITALIENNE AU XIVe SIÈCLE

Semi-brèves. [figures] Minima. [figure] Semi minima. [figures]

Valeur de la semi-brève [figure] dans les mesures :

quaternaria	= 2/4	de la mesure.
senaria perfecta	= 2/6 et 4/6	—
senaria imperfecta	= 3/6 et 2/6	—
octonaria	= 4/8 et 2/8	—
novenaria	= 3/9, 6/9 et 3/9	—
duodenaria	= 4/12 et 2/12	—

Valeur de la semi-brève [figure] dans les mesures :

senaria perfecta	= 4/6	de la mesure.
senaria imperfecta	= 3/6 et 5/6	—
octonaria	= 4/8 et 6/8	—
novenaria	= 6/9	—
duodenaria	= 4/12, 6/12 et 8/12	—

Valeur de la semi-brève [figure] dans les mesures :

quaternaria	= 3/4	de la mesure.
senaria perfecta	= 3/6	—
novenaria	= 3/9	—
duodenaria	= 3/12	—

Valeur de la minima [figure] dans les mesures :

quaternaria	= 1/4	de la mesure.
senaria perfecta et imperfecta	= 1/6	—
octonaria	= 1/8	—
novenaria	= 1/9	—
duodenaria	= 1/12	—

Valeur de la semi-minima [figure] dans les mesures :

quaternaria	[figure] ou [figure]	mouvement de triolet
senaria perfecta	—	—
octonaria	—	—
duodenaria	—	—

Valeur de la semi-minima [figure] dans les mesures :

quaternaria	= 1/8	de la mesure.
senaria perfecta	= 1/12	—

Combinaison de notes dans la division quaternaria.

$= \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$

$= \frac{2}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4}$

$= \frac{1}{4} + \frac{2}{4} + \frac{1}{4}$

$= \frac{2}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8}$

$= \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{4} + \frac{2}{4}$

$= \frac{3}{4} + \frac{1}{4}$

Combinaison de notes dans la division senaria perfecta.

$= \frac{2}{6} + \frac{2}{6} + \frac{2}{6}$

$= \frac{2}{6} + \frac{4}{6}$

$= \frac{4}{6} + \frac{2}{6}$

$= \frac{4}{6}+\frac{1}{6}+\frac{1}{6}$

$= \frac{1}{6}+\frac{4}{6}+\frac{1}{6}$

$= \frac{3}{6}+\frac{1}{6}+\frac{2}{6}$

$= \frac{2}{6}+\frac{1}{6}+\frac{1}{6}+\frac{2}{6}$

$= \frac{1}{6}+\frac{1}{6}+\frac{1}{6}+\frac{2}{6}+\frac{1}{6}$

$= \frac{1}{6}+\frac{1}{6}+\frac{1}{6}+\frac{1}{6}+\frac{1}{6}+\frac{1}{6}$

$= \frac{3}{6}+\frac{3}{6}$

Combinaison de notes dans la division senaria imperfecta.

$= \frac{3}{6}+\frac{3}{6}$

$= \frac{5}{6}+\frac{1}{6}$

$= \frac{3}{6}+\frac{2}{6}+\frac{1}{6}$

$= \frac{2}{6}+\frac{1}{6}+\frac{3}{6}$

$= \frac{3}{6}+\frac{2}{6}+\frac{1}{6}$

$= \frac{1}{6}+\frac{2}{6}+\frac{1}{6}+\frac{2}{6}$

$= \frac{2}{6}+\frac{1}{6}+\frac{1}{6}+\frac{1}{6}+\frac{1}{6}$

$= \frac{1}{6}+\frac{1}{6}+\frac{1}{6}+\frac{1}{6}+\frac{1}{6}+\frac{1}{6}$

Combinaison de notes dans la division octonaria.

$= \frac{4}{8}+\frac{4}{8}$

$= \frac{6}{8}+\frac{2}{8}$

$= \frac{2}{8}+\frac{6}{8}$

$= \frac{6}{8}+\frac{1}{8}+\frac{1}{8}$

$= \frac{2}{8}+\frac{2}{8}+\frac{4}{8}$

$= \frac{4}{8}+\frac{2}{8}+\frac{2}{8}$

$= \frac{2}{8}+\frac{4}{8}+\frac{2}{8}$

$= \frac{2}{8}+\frac{4}{8}+\frac{1}{8}+\frac{1}{8}$

$= \frac{2}{8}+\frac{2}{8}+\frac{2}{8}+\frac{2}{8}$

Combinaison de notes dans la division novenaria.

$= \frac{3}{9}+\frac{6}{9}$

$= \frac{6}{9}+\frac{3}{9}$

$= \frac{3}{9}+\frac{3}{9}+\frac{3}{9}$

$= \frac{1}{9}+\frac{3}{9}+\frac{2}{9}+\frac{3}{9}$

$= \frac{3}{9}+\frac{1}{9}+\frac{3}{9}$

$= \frac{6}{9}+\frac{2}{9}+\frac{1}{9}$

$= \frac{6}{9}+\frac{1}{9}+\frac{1}{9}+\frac{1}{9}$

$= \frac{3}{9}+\frac{3}{9}+\frac{2}{9}+\frac{1}{9}$

$= \frac{2}{9}+\frac{1}{9}+\frac{2}{9}+\frac{1}{9}+\frac{3}{9}$

$= \frac{2}{9}+\frac{3}{9}+\frac{1}{9}+\frac{2}{9}+\frac{1}{9}$

$= \frac{3}{9}+\frac{2}{9}+\frac{2}{9}+\frac{1}{9}+\frac{1}{9}$

$= \frac{2}{9}+\frac{2}{9}+\frac{2}{9}+\frac{2}{9}+\frac{1}{9}$

Combinaison de notes dans la division duodenaria.

$= \frac{4}{12}+\frac{8}{12}$

$= \frac{8}{12}+\frac{4}{12}$

$= \frac{6}{12}+\frac{6}{12}$

$= \frac{4}{12}+\frac{4}{12}+\frac{4}{12}$

$= \frac{2}{12}+\frac{2}{12}+\frac{8}{12}$

$= \frac{8}{12}+\frac{2}{12}+\frac{2}{12}$

$= \frac{2}{12}+\frac{2}{12}+\frac{4}{12}+\frac{4}{12}$

$= \frac{6}{12}+\frac{2}{12}+\frac{2}{12}+\frac{2}{12}$

$= \frac{3}{12}+\frac{1}{12}+\frac{4}{12}+\frac{4}{12}$

$= \frac{2}{12}+\frac{2}{12}+\frac{2}{12}+\frac{2}{12}+\frac{4}{12}$

$= \frac{2}{12}+\frac{4}{12}+\frac{2}{12}+\frac{2}{12}+\frac{2}{12}$

$= \frac{2}{12}+\frac{2}{12}+\frac{2}{12}+\frac{2}{12}+\frac{2}{12}+\frac{2}{12}$

$= \frac{3}{12}+\frac{1}{12}+\frac{3}{12}+\frac{1}{12}+\frac{2}{12}+\frac{1}{12}+\frac{1}{12}$

$= \frac{3}{12}+\frac{1}{12}+\frac{4}{12}+\frac{2}{12}+\frac{1}{12}+\frac{1}{12}$

$= \frac{3}{12}+\frac{3}{12}+\frac{3}{12}+\frac{3}{12}$

$= \frac{4}{12}+\frac{2}{12}+\frac{3}{12}+\frac{3}{12}$

Les règles que Prosdocimus explique dans son traité et celles que Marchetto puise dans les musiques de son temps se retrouvent, enrichies et élargies par l'expérience, dans les chants à deux et trois voix que les manuscrits de l'époque nous ont conservés. Ces manuscrits ne sont pas en grand nombre. Les plus célèbres sont ceux de Florence (Bibl. Mediceo-Laurenziana, pal. 87, et Bibl. Nationale, fonds Panciatichi, 26), de Paris (Bibl. Nationale, fonds italien, 568), de Londres (British Museum, add. Manuscr., 29987)[1]. Des pièces détachées et des fragments se trouvent, cependant, encore en France et en Italie, notamment à Paris et à Padoue. Dans ces précieux manuscrits, dont les pages contiennent les cantilènes qui furent chantées en Italie avant que la science française vînt transformer le goût et la technique de l'art italien, sont réunies les compositions des maîtres les plus renommés de l'époque et, sans aucun doute, celles qui furent les mieux aimées par le public. Les manuscrits cités en contiennent en grande quantité, mais le nombre des auteurs n'est pas grand. Le manuscrit de la Laurentienne de Florence, par exemple, qui contient 349 chansons, ne nomme que 15 auteurs; et celui de Paris, qui en renferme 173, porte seulement 13 auteurs. Mais cela ne doit pas faire croire que les compositeurs fussent rares au XIVe siècle. Si l'on veut se reporter à l'opinion de Franco Sacchetti, on doit croire même qu'il y en eut trop. Aussi cet auteur dit-il dans les vers restés célèbres :

Pien è il mondo di chi vuol far rime;
Tal compitar non sa che fa ballate,
Tosto volendo che sieno intonate
Cosi del canto avvien, sanz' alcun' arte
Mille Marchetti veggio in ogni parte.

(Le monde est plein de personnes qui veulent faire

1. V. Johannes Wolf, *Geschichte der Mensural Notation von 1250-1460.* — Leipzig, 1904, t. I, V. Abschnitt.

des vers; un tel ne sait pas lire, et cependant il compose des ballades; et il veut encore qu'on les chante. La même chose arrive pour le chant. Je vois partout des milliers de Marchetti qui composent sans aucun art.)

Les douze ou quinze noms que l'on retrouve dans les manuscrits cités plus haut comptent, néanmoins, parmi les plus fameux de l'époque et forment l'élite de l'école de composition italienne au XIVe siècle. Ce sont : *Magister Johannes de Cascia, Mag. Jacobus de Bononia, Mag. Ghirardellus de Florentia, Dom. Abbas Vincentius de Arimino, Mag. Laurentius de Florentia, Mag. Dom. Donatus de Florentia, Dom. Abbas Paulus de Florentia (Don Paolo tenorista da Firenze), Mag. Ser Nicholaus Præpositus de Perugia (Ser Nicolo del Proposto), Frater Bartolinus de Padua (Frater Bartholinus Schappuccia), Franciscus Cæcus horganista de Florentia (Francesco degli horgani* ou *Francesco Landino), Frater Andreas horganista de Florentia, Mag. Zacherias Cantor domini nostri Papæ, Johannes Bacus correcarius de Bononia, Bonavitus Corsini pitor.*

Parmi eux, le plus célèbre et celui dont la renommée est arrivée jusqu'à nous, est le nom de *Franciscus Cæcus,* l'organiste aveugle de la cathédrale florentine, qui fut, en même temps, poète et compositeur, joueur d'instruments divers et érudit. Ses compositions durent être très appréciées par ses contemporains; on en trouve, en effet, une grande quantité dans les manuscrits de l'époque, et son nom est maintes fois cité par les écrivains du XIVe siècle. Les nouvellistes contemporains en font presque un demi-dieu; sa manière de jouer de l'orgue était, paraît-il, tellement saisissante que, lorsqu'il demandait son orgue portatif et commençait à jouer, « nessuno quivi si era che per dolcezza della dolcissima armonia nolli paresse che 'l cuore per soprabondante letizia del petto uscire gli volesse » (la suavité de ses harmonies était si grande qu'à tous les auditeurs le cœur semblait se rompre d'émotion dans la poitrine). (V. Wesselofski, *Il Paradiso degli Alberti,* vol. III, p. 5.) Il n'y a pas à douter que ses harmonies, entendues aujourd'hui, n'auraient sur les assistants tout autre effet! Mais on se rappelle qu'aux temps de Franciscus, la composition musicale commençait à se débarrasser des liens de la scolastique et des traditions, et que tout mouvement nouveau de parties ou toute combinaison d'intervalles différente de celles depuis longtemps en usage devaient sembler merveilleux; et les chants de Franciscus révélaient justement la nouvelle science musicale italienne fondée sur la succession rapide des petites notes et sur la théorie des proportions; cela suffisait pour émouvoir tous les cœurs. D'ailleurs la même émotion gagnait les assistants lorsque les chants d'autres auteurs de la même école résonnaient doucement au milieu des joyeuses conversations. Les écrivains contemporains en font foi.

Les romanciers, les nouvellistes, les poètes, sont sous le charme des compositions de leurs collègues chanteurs; ils ne cessent de célébrer, en maintes occasions, la suavité des mélodies et des harmonies des « intonatori », dont les notes ornaient les ballades et les madrigaux les plus connus. Leurs nouvelles ne peuvent se passer de musique. Elles commencent et se terminent toujours par une des jolies chansonnettes qui couraient les rues et réjouissaient tous les cœurs; et les protagonistes de ces nouvelles sont bien souvent, au dire des nouvellistes, excellents joueurs d'instruments divers et chanteurs sans pareils. Le *Décaméron,* le *Pecorone* de Ser Giovanni Fiorentino, le livre des nouvelles de Franco Sacchetti, rapportent, en grand nombre, les textes des poésies chantées, et dans leurs pages pétillantes d'esprit et de malice se glisse toujours la note sentimentale donnée par l'exécution d'une chansonnette amoureuse, d'une ballade plaintive.

Les poètes, d'ailleurs, semblent composer leurs jolies petites strophes expressément pour le chant. On dirait qu'ils sont fiers de pouvoir écrire en tête de leurs compositions : *magister Laurentius* ou *magister Franciscus sonum dedit,* et le rythme et la cadence de leurs vers réclament l'accompagnement de la musique. Les formes préférées par eux sont surtout celles qui conviennent le mieux au chant; les *canzonette a ballo,* les madrigaux, les ballades, les *caccie,* abondent dans la littérature italienne du XIVe siècle, et chacune de ces formes se prête merveilleusement à inspirer au musicien la ligne mélodique molle et élégante que l'art nouveau vient de créer.

Les musiciens, de leur côté, s'efforcent de plier et d'adoucir la rudesse primitive du discours musical et d'ajuster les cantilènes selon la signification des paroles. Ils déroulent leurs phrases mélodiques en de longues vocalises dont quelquefois le sens et la quadrature se perdent; mais ces vocalises dénotent déjà, malgré de fréquentes divagations, une assez claire vision de l'effet musical à obtenir. Sur les notes longues confiées à la basse s'appuient, avec légèreté, les mélodies des voix supérieures; puis celles-ci bondissent avec élégance dans les passages en triolets, dans les gammes ascendantes et descendantes. Les figures du contrepoint des parties supérieures ne sont pas toujours riches et variées, mais leur structure est délicate et significative; l'intention d'interpréter par le mouvement des notes brèves le sens des paroles perce à travers le flot des *minimæ* et des *semi-minimæ* et donne à la composition un caractère sérieux sous lequel l'insuffisance de la technique et la faiblesse des harmonies s'amoindrissent et parfois disparaissent tout à fait. Ces compositions peuvent sembler inégales; elles sont pauvres de combinaisons harmoniques, et même l'unité de conception y fait bien souvent défaut. Mais, malgré cela, elles possèdent des qualités d'invention et d'intention qui dénotent un sentiment artistique très développé. En elles mûrit le génie musical populaire italien qui prendra son libre essor dans les siècles suivants.

Les exemples à citer parmi les chansons italiennes contenues dans les manuscrits du XIVe siècle sont nombreux, et tous révèlent les mêmes qualités et les mêmes défauts, dont la cause doit surtout se retrouver dans les conditions particulières où était l'harmonie à cette époque. De ces chansons, plusieurs ont été publiées dans l'excellent ouvrage que M. Johannes Wolf a écrit sur la notation musicale au moyen âge [1]. A cette œuvre importante nous renvoyons le lecteur.

1 V. *op. cit.*, dernière partie.

LA MUSIQUE ITALIENNE AU XVe SIÈCLE

La tendance de l'art musical italien s'était dessinée nettement au courant du xive siècle. C'était alors l'époque où l'esprit national se développait au moyen de ses seules forces, où l'âme italienne montrait toute sa vigueur. La simplicité et la franchise des coutumes, la liberté dont jouissaient presque toutes les contrées de la péninsule, la richesse qui était une conséquence de la liberté des villes et de la simplicité des mœurs, influaient sur le mouvement intellectuel du pays et agissaient, de même, sur l'esprit des musiciens, auxquels elles inspiraient des chants naïfs composés d'après des lois particulières réglées selon la manière de chanter préférée par le peuple, composés expressément pour le peuple et sur des poésies que le peuple connaissait et estimait. Cet art, à l'apparence petit et naïf, avait de solides qualités et une forte originalité. Il ne put certainement pas changer complètement pendant le siècle suivant; mais il dut subir l'influence du changement des habitudes sociales et des finalités artistiques, littéraires, politiques, qui se révéla pendant le xve siècle. Le « Quattrocento », cette période intéressante et terrible qui se termine avec la papauté d'un Borgia et le supplice d'un Savonarola, troubla profondément l'âme italienne.

L'époque antécédente s'était signalée par la victoire des communes sur la féodalité, des bourgeois sur les nobles; le peuple, dans ce temps, conquérait sa liberté et manifestait ses droits. Le xve siècle se signala par la naissance et l'accroissement des tyrannies, par la suprématie conquise par plusieurs familles bourgeoises sur la masse populaire. A la simplicité des mœurs du xive siècle succéda, alors, le faste des principautés; aux guerres des petites républiques libres, qui se combattaient l'une l'autre dans l'intérêt des grands partis politiques qui divisaient l'Italie, succédèrent les guerres combattues pour assurer le pouvoir aux parvenus, aux *condottieri*, aux marchands enrichis. La nécessité de ces guerres obligea les tyrans à favoriser l'immigration des étrangers dans le but de s'entourer de serviteurs fidèles; et, d'autre part, le désir d'éblouir les masses obligea les princes à s'environner d'artistes et de savants appelés de tous pays. L'esprit de la Renaissance, dominant les masses, aida puissamment les princes dans leurs sombres projets et contribua à élargir toujours plus les relations entre l'Italie et les nations d'au delà des Alpes. Et la vie sociale italienne, secouée par de si profonds changements, et les coutumes et les habitudes, ébranlées par tant d'événements divers et terribles, se modifièrent et se transformèrent, ouvrant à l'esprit national de nouveaux horizons, donnant à l'art, aux lettres, à la politique, aux études en général, une direction imprévue.

Examinant ce siècle d'après l'accroissement de la culture et le développement du commerce, et considérant l'activité incessante par laquelle les savants et les marchands italiens ne craignaient pas de s'aventurer dans les plus lointains pays pour y rechercher un manuscrit ou y établir une banque, et, d'ailleurs, examinant cette époque intéressante d'après les manifestations hautement originales de l'architecture, de la peinture et de la sculpture, le xve siècle semble enrichir le monde d'une civilisation bien autrement féconde que celles des époques précédentes. Mais en considérant la corruption des mœurs, la perte des libertés publiques et la défaillance de tout sens moral que ce siècle apporta, et surtout, dans l'intérêt de cette étude, en tenant compte de l'arrêt que la littérature italienne subit pendant cette période et du changement profond qui s'opéra dans le style musical, le xve siècle nous apparaît comme une période de transition dans laquelle l'esprit italien se désoriente, ému et troublé par l'apparition d'œuvres littéraires ou musicales que l'esprit du xive siècle n'avait fait qu'entrevoir faiblement. Dans la littérature, l'exhumation des œuvres du grand monde gréco-latin disparu fait surgir des nouveaux horizons inattendus dont la lueur semble faire pâlir la noble et ferme prose, la douce, harmonieuse poésie du siècle précédent. En musique, l'apparition de l'art étranger importé par les premiers maîtres flamands fait oublier l'ancienne manière de chanter et émerveille les « magistri » et les « cantores » au moyen des savantes compositions où le contrepoint domine, où les voix s'enlacent avec une souplesse et dans un style dont les maîtres italiens n'ont pas encore le secret. Supérieure aux autres nations dans les arts nobles de l'architecture, de la peinture et de la sculpture et dans la science du commerce, l'Italie perd sa route et s'arrête dans le chemin des lettres, et surtout dans celui de la musique. Dans ce dernier, elle sent le besoin d'étudier ce qu'ont fait et ce que vont faire les peuples du Nord, et elle écoute, surprise, les voix multiples et sonores que les compositions de Dufay et de Binchois font retentir à ses oreilles; et elle invite, alors, ces maîtres étrangers à s'établir dans ses villes, à ouvrir des écoles, à enseigner leur système; elle veut apprendre à connaître par quels moyens les élèves de Dunstaple combinent les voix dans les messes et dans les motets en contrepoint dont la sonorité éclatante a charmé ses sens habitués à la langueur suave des chansons de Francesco Landino. L'école néerlandaise envahit, alors, les provinces et les villes italiennes; les registres des chapelles se remplissent de noms barbares; les cours princières s'honorent de payer à haut prix les services des compositeurs et des chanteurs venus de si loin; les villes restées libres s'empressent d'engager dans leurs bandes de « piffari » et de « tubatores » les joueurs d'instruments venus d'Allemagne, pour que les repas des prieurs soient réjouis par de savantes harmonies; et le large et puissant style flamand traverse en tout sens l'Italie, secouant les musiciens de la péninsule, leur montrant de nouveaux chemins, les réveillant de la douce torpeur où l'art faiblis-

sant des dernières années du xive siècle les avait jetés.

Cependant, l'ancien sentiment mélodique, l'ancien amour de la clarté, héritage précieux conservé dans la tradition populaire, ne subissent pas sans combat le joug que les maîtres du Nord veulent imposer. Le « modus Italicorum » dont Prosdocimus de Beldemandis parle dans ses traités, ne cède qu'en apparence devant l'invasion des cantilènes étrangères. L'antique manière de chanter se resserre dans les retranchements populaires, où fleurit la *lauda* et la chansonnette, et elle y défend vigoureusement ses droits. Le beau monde et le monde savant, les princes et les abbés, s'empressent d'accueillir les nouveaux venus, dont la voix a des accents inconnus et charmeurs, et les « magistri » flamands reçoivent une large hospitalité dans les palais princiers et dans les chapelles des cathédrales. Mais le peuple se refuse de comprendre ces accents nouveaux, s'obstine à ne pas vouloir s'ébahir au-devant de ces compositions où les paroles et les notes s'entremêlent sans qu'on puisse entendre le sens des mots, sans qu'on puisse voir se dessiner la ligne claire d'une mélodie. Et tandis que les classes nobles de la société acceptent le nouvel art et ouvrent les bras aux musiciens flamands, le peuple continue à chanter ses *laudi* et ses chansons où les syllabes tombent d'accord sur le même temps, où la mélodie, perçant à travers le faible réseau des harmonies, domine dans les régions élevées du quatuor vocal et conduit, du sommet des voix claires, la masse sonore des voix accompagnantes.

Le xve siècle voit donc se profiler, en Italie, deux tendances musicales d'égale valeur; il voit s'écouler au loin et briller deux courants divers dont l'un, majestueux et solide, s'accroît dans son chemin par le secours continuel qui lui vient de l'école néerlandaise et des nouvelles recrues faites dans le pays envahi, tandis que l'autre se maintient intacte, recherchant dans ses chants simples et expressifs les temps heureux où l'art italien ne connaissait que son style.

En étudiant l'histoire de l'art musical en Italie au xve siècle, il faut donc bien tenir compte des deux courants qui la divisent. Et encore il ne faut pas croire que le courant populaire ne soit qu'un ramassis de chansons de rue et que sa valeur ne consiste que dans la tournure particulière de ses cantilènes. Ce courant a une importance très grande, car il porte avec lui les éléments principaux qui vivifient et caractérisent l'esthétique musicale italienne; il représente le goût musical italien immuable. Aussi, loin de s'amincir à côté du large courant polyphonique néerlandais et de se rétrécir graduellement et de disparaître, ce courant se maintient pour longtemps dans sa primitive largeur et finit par mêler ses ondes à celles de l'autre courant, influant sur la direction de celui-ci et contribuant puissamment à adoucir, à éclaircir la sombre couleur des ondes rivales.

Le courant mélodique populaire du xve siècle comprend plusieurs genres. Il peut, cependant, se diviser en deux grandes catégories : la simple chanson religieuse, expression vive d'une foi ingénue qui a disparu aujourd'hui, et la chanson profane, qui, dans le temps, prend plusieurs noms tels que *frottola*, *strambotto*, *villanella*, *canzonetta*, mais qui conserve du côté purement musical, un caractère et une allure égaux.

La chanson religieuse est représentée principalement par la *lauda*.

La *lauda* n'est qu'une prière ou une louange chantée en l'honneur de Jésus-Christ et de la Madone. Née des commotions religieuses qui se manifestèrent en Italie au courant du xiiie siècle, la *lauda* ne fut, peut-être, à son début qu'un cri d'angoisse ou d'espérance jeté vers le ciel par l'homme du peuple touché par la grâce. Elle prit, depuis, une forme presque régulière, tout en conservant des traces visibles de son origine. Jamais elle ne se mêla aux chants mondains ou ne s'éloigna de son but primitif; jamais elle ne glorifia autre chose que l'amour et les souffrances du Sauveur et de la Vierge. Sa force fut dans la foi profonde et naïve de l'homme du peuple, son caractère lui vint de l'éloignement où elle vécut de tout artifice et de la surexcitation religieuse qui animait les bas-fonds du peuple. Elle vécut tant que l'enthousiasme religieux dura; aussitôt que la foi sincère des humbles faiblit, la *lauda* cessa d'être et disparut.

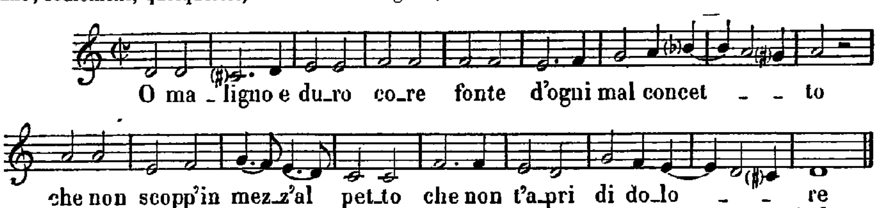
Née dans un siècle d'oppression et de guerres fratricides, elle fut, comme dit M. d'Ancona dans son beau livre sur les origines du théâtre italien, « la forme poétique générée par l'enthousiasme religieux qui se manifeste dans les classes les plus misérables du peuple italien, pendant la seconde moitié du xiiie siècle. Elle est la forme populaire du chant sacré... La *lauda* est en parfait contraste avec l'hymne ecclésiastique, quoique probablement elle soit partie de celui-ci; car l'un est, en effet, particulier à l'Église, au sacerdoce, tandis que l'autre l'est à la plèbe. L'hymne conserve, au possible, les règles traditionnelles de l'art païen; la lauda est, au contraire, un fait nouveau qui n'a pas de traditions derrière lui et qui renie même les souvenirs et les exemples de la forme classique. L'hymne a l'allure grave et solennelle qui convient à l'office liturgique dont il fait partie; la *lauda* est rapide, pleine de ferveur, décousue, et s'adapte admirablement aux hommes desquels elle signifiait les sentiments ardents de religiosité, et aux occasions qui lui donnaient naissance. L'hymne est écrit par des hommes savants; la *lauda* est improvisée par des hommes du peuple, ignorants; enfin, l'hymne est en latin, la *lauda* est en vulgaire. »

Le caractère de la *lauda* est donc fait d'impétuosité et de passion; ses formes ne sont pas le produit d'une longue réflexion, son accent a quelque chose de l'exclamation qui surgit à l'improviste du fond du cœur à l'annonce d'une grande nouvelle, d'une grande joie, d'une grande douleur. Sa ligne poétique et musicale ne peut être que très simple, comme son accent ne peut être que très passionné. Mais, justement à cause de sa simplicité et de sa spontanéité, la *lauda* possède les signes les plus marquants de l'originalité et influe, par cela même, sur le mouvement artistique musical de son époque, de son pays.

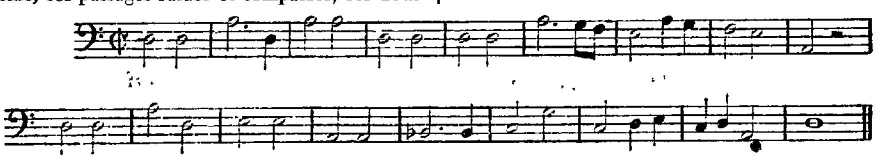
Un trait caractéristique de la *lauda* est l'expression vivement mélodique de ses cantilènes. Loin d'avoir la gravité du chant liturgique, qui se déploie avec magnificence en de larges phrases sans quadrature apparente, la *lauda* a généralement la phrase carrée; ses périodes sont symétriques et d'un dessin très clair. Le mouvement de ses notes est si simple et si facile à l'oreille que, sous la mélodie, l'harmonie la plus élémentaire naît d'elle-même sans aucun effort. On dirait que les *laudi* sont composées dans une tonalité qui est hors des lois du système grégorien et qu'en elles la tonalité moderne fait sa première appa-

rition. Et cette clarté tonale et cette simplicité mélodique se reflètent dans l'harmonie que les compositeurs du XVe siècle et ceux du commencement du XVIe soumettent aux anciennes cantilènes des *laudi*. Dans cette harmonie accompagnante, le mouvement des voix est disposé de manière à laisser entièrement libre la mélodie principale, qui se meut presque toujours dans la région la plus aiguë du concert vocal. Le travail minutieux du contrepoint, formé de répliques et d'imitations, est inconnu aux compositeurs de *laudi;* les voix graves, et surtout l'alto et la basse, n'ont pas les mouvements élégants et expressifs qu'on admire dans les compositions savantes, messes ou motets, de la même époque; elles ont même quelque chose qui rappelle le mouvement instrumental; leurs lignes sont rigides et semblent être tracées dans le seul but de donner une base solide au chant du soprano; seulement, quelquefois, le ténor a une signification plus forte que les autres voix d'accompagnement, et on le surprend parfois à dialoguer avec le soprano d'une manière assez agréable; mais le dialogue ne prend que quelques mesures, après quoi le ténor s'empresse de rentrer dans son rôle secondaire.
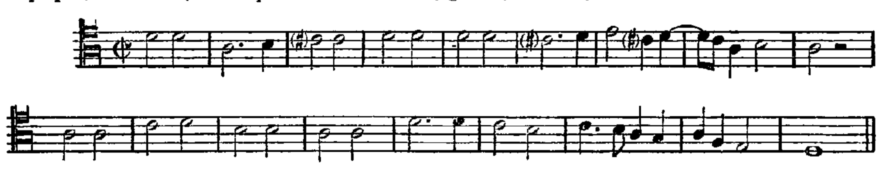
Ainsi, dans la *lauda*, à trois voix, de la Passion (O maligno e duro core...), dont les paroles sont de Laurent le Magnifique, la mélodie est entièrement confiée à la voix la plus aiguë et présente tous les caractères d'une mélodie moderne à franche allure. Sa tonalité est celle que nous appelons de *ré mineur*, et les tons par lesquels elle passe ont une étroite parenté avec la tonalité initiale. Le soprano se meut avec régularité par périodes de quatre et de cinq mesures, et sa mélodie monte ou décline avec expression, suivant le sens des paroles (ex. : n° 1).



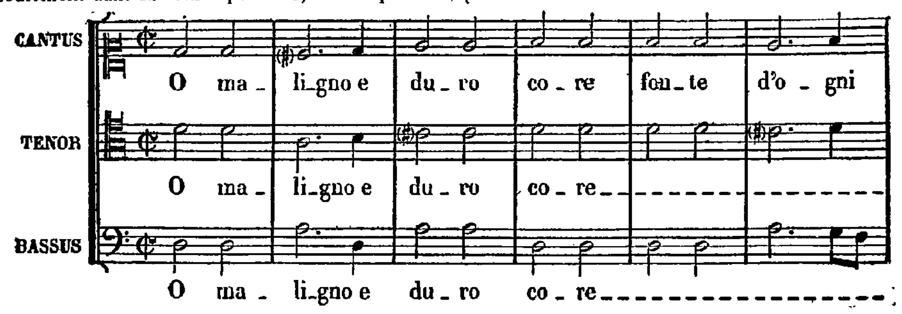
La basse du même morceau a, au contraire, un mouvement mélodique tout à fait négatif. Elle pourrait très bien être exécutée par un instrument, et, même, ses passages raides et compassés, ses brusques sauts de quinte, semblent plutôt faits pour être joués par un instrument que pour être chantés par une voix (ex. : n° 2).

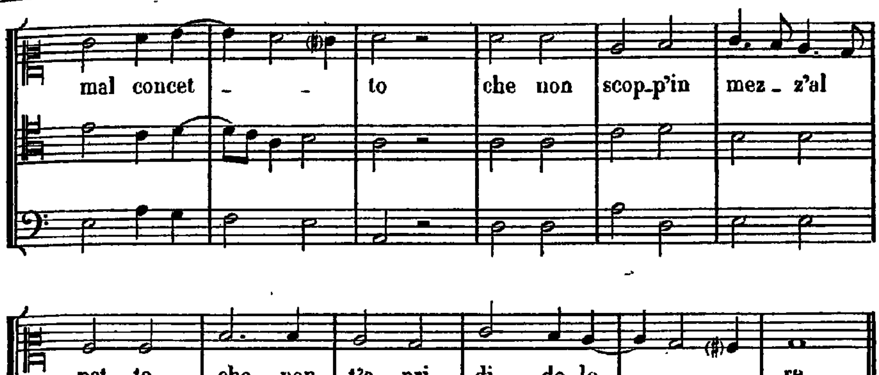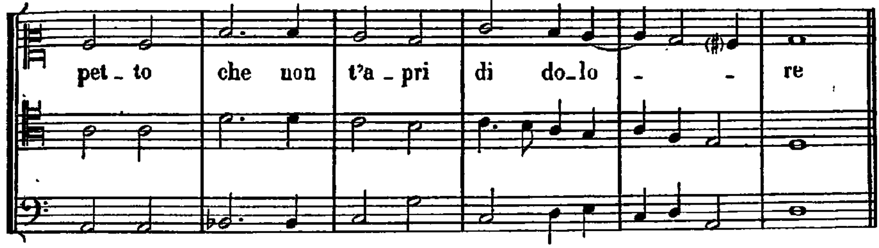


Et le ténor n'a pas l'allure mélodique des ténors de l'époque; il ne sert qu'à remplir l'harmonie et à soutenir le chant dont il n'a ni la souplesse ni la grâce (ex. : n° 3).



En réunissant les trois parties, on voit tout de suite que l'importance principale du morceau réside seulement dans la voix supérieure, tandis que les deux autres voix ne servent que pour l'accompagnement et peuvent être aussi bien chantées que jouées (ex. : n° 4).
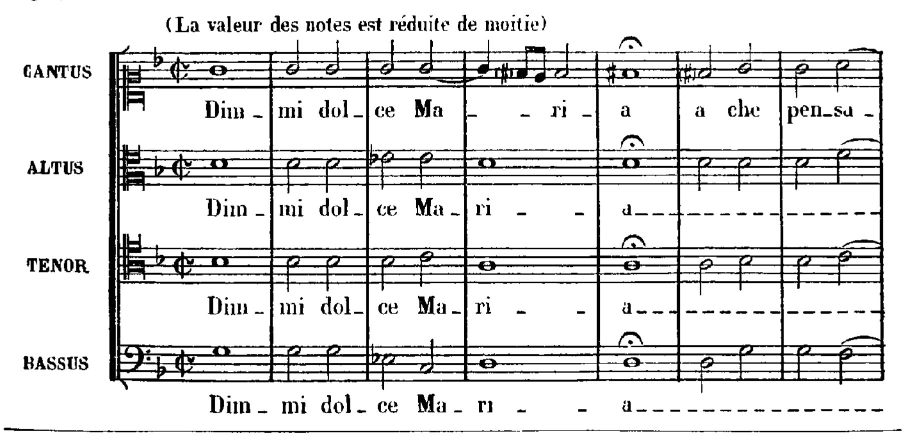






Les mêmes observations peuvent être faites à propos de la belle *lauda* de l'Annonciation qui est en forme de dialogue et qui remonte aux premières années du XVe siècle. Dans cette *lauda*, la mélodie principale, confiée au soprano, a une expression très douce; elle se développe avec élégance et domine sans effort le concert des voix accompagnantes. Celles-ci soutiennent modestement la voix principale et montrent dans leurs mouvements sévères, dans les brusques sauts de quarte, dans les longues notes tenues, qu'elles peuvent être, comme celles de la *lauda* de la Passion, exécutées par un instrument. Il est surtout à remarquer dans cette *lauda*, dont nous donnons les paroles de la première strophe et la musique, que les voix s'arrêtent périodiquement à chaque fin de phrase. Ces arrêts, marqués par des points d'orgue, donnent au morceau une ressemblance assez frappante avec la forme du choral protestant, ressemblance d'ailleurs facilement explicable, puisque le choral allemand descend directement de la chanson populaire.

Texte de la *lauda* de l'Annonciation :
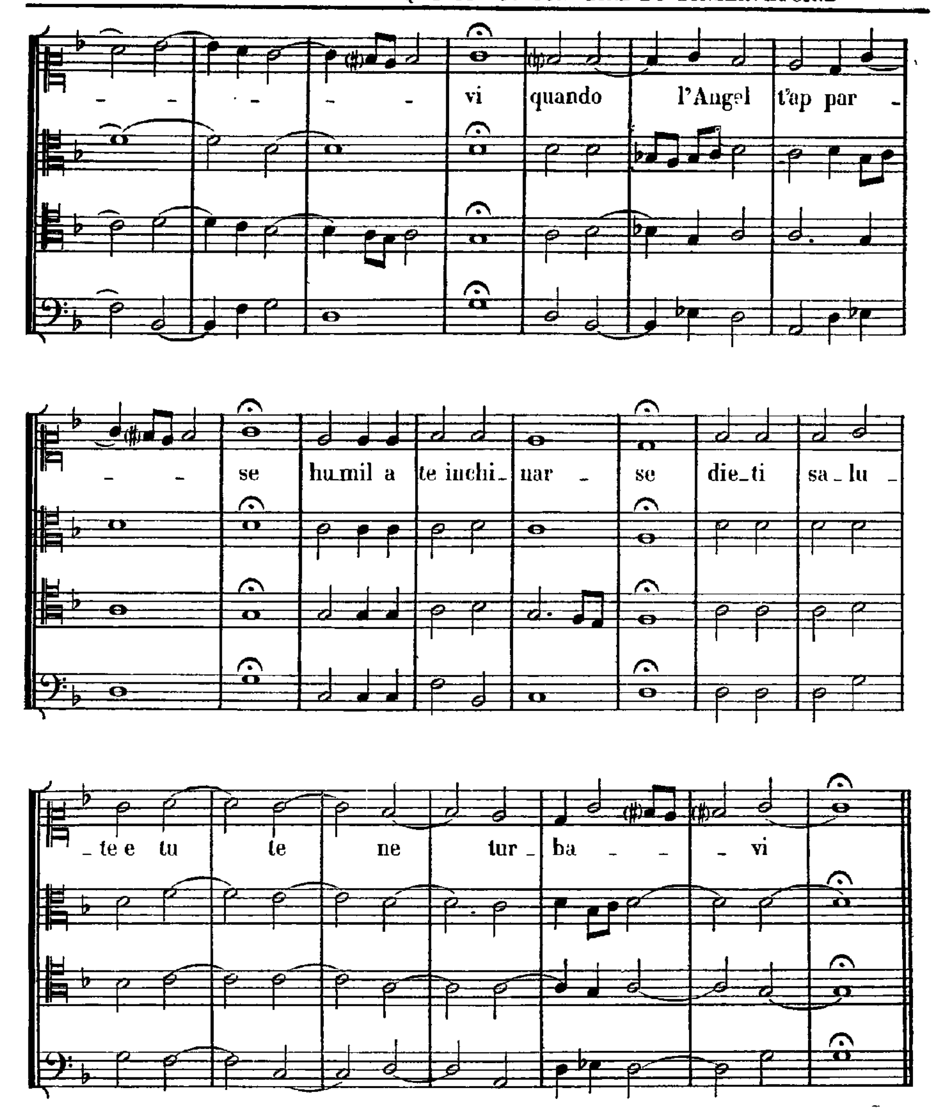
> Dimmi, dolce Maria, a che pensavi
> Quando l'Angiol t'apparse
> humile a te inchinarse
> dicti salute, e tu te ne turbavi?
> — La tua dimanda, o anima diletta,
> adempiuta ti fia
> Stavomi nella camera soletta,
> sopra la profetia
> ch' e scritta in Esaia :
> — Vergin e — dico — che concepira
> e poi partorirà
> l'Emanuel che del Ciel tien le chiavi [1]

(ex. : no 5).

(La valeur des notes est réduite de moitie)
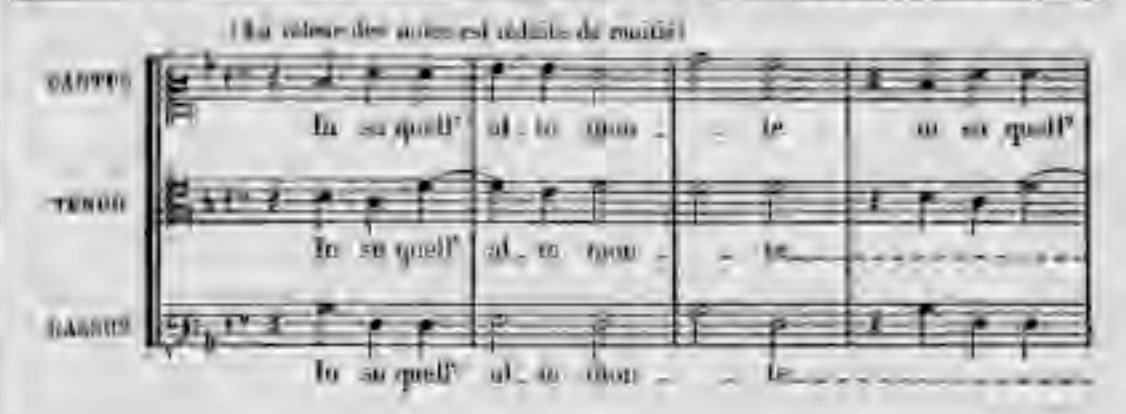


1. Dis-moi, douce Marie, à quoi songeais-tu quand l'Ange parut, s'inclina humblement devant toi, te salua et tu te troublais? — Ta demande, chère âme, va être satisfaite. J'étais toute seule dans ma chambrette étudiant la prophétie qui est écrite en Isaïe : voilà la Vierge — dit elle — qui engendrera et puis donnera naissance à l'Emmanuel qui tient les clefs du Ciel.
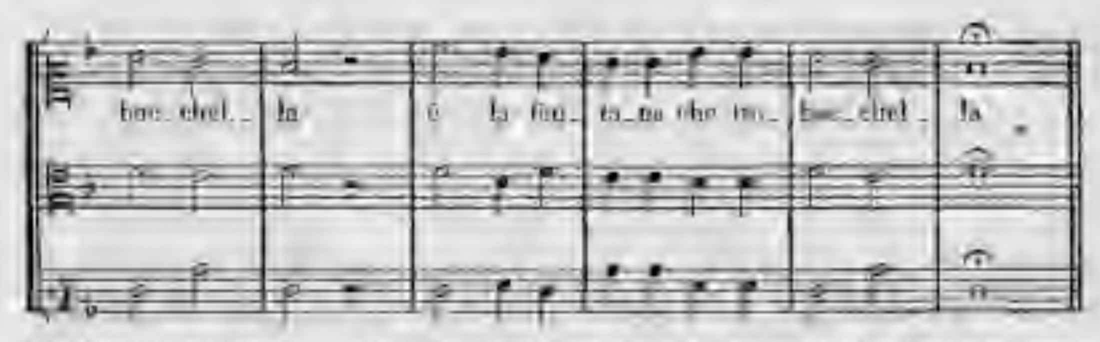


La fraîcheur de l'inspiration mélodique et la simplicité des moyens harmoniques d'accompagnement se révelent encore plus nettement dans les chansonnettes religieuses. Celle qui suit est, par exemple, d'une clarté mélodique et d'une quadrature absolument remarquables. Elle remonte au xive siècle et a été composée premièrement sur des paroles profanes auxquelles on a substitue, dans la suite, des paroles écrites par le B. Giovanni Colombini, Siennois. La partie du soprano de cette chansonnette est très intéressante et par la clarté de son dessin et par sa quadrature ; et non moins intéressante est la partie de la basse, qui marque nettement la tonalité de *fa majeur* par le retour fréquent de la dominante et de la sous-dominante. Cette partie, assez raide dans ses mouvements, montre encore une fois l intention que le compositeur (ou l'harmonisateur) avait de donner la plus grande importance à la voix aigue, c'est-à-dire à la mélodie principale, aux dépens des voix accompagnantes (ex. : n° 6).
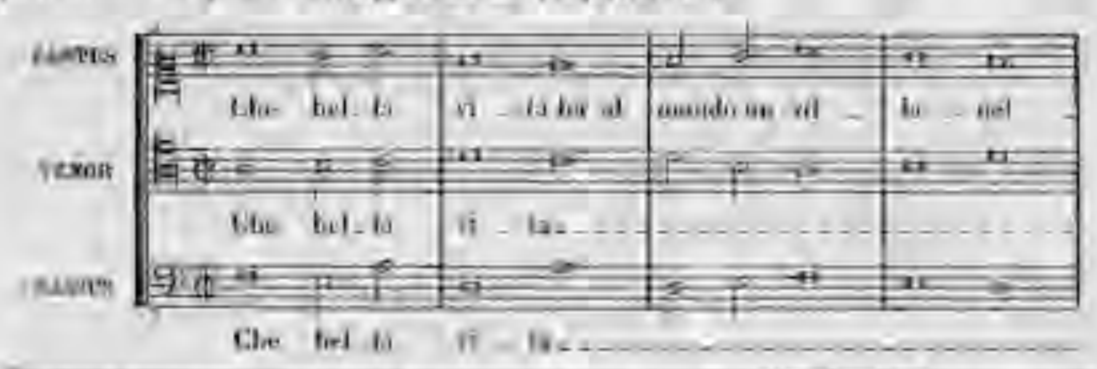
(La valeur des notes est réduite de moitié)
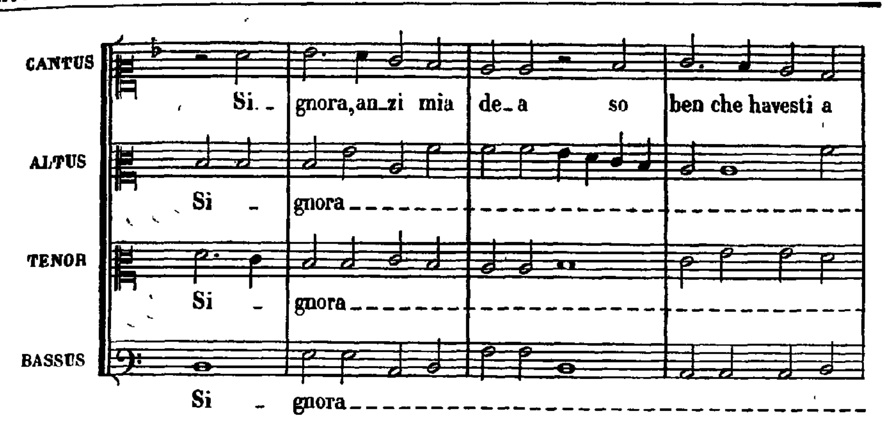






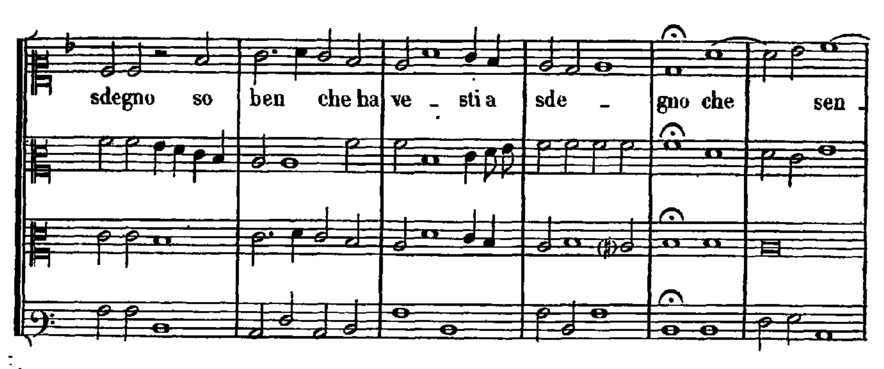
A la même catégorie que la précédente appartient le frammento suivant, dont les paroles sont, toutefois, profanes. Dans ce petit morceau, il est à remarquer que la mélodie du soprano se développe d'une manière tout à fait indépendante sur les deux autres voix. Celles-ci ne sont qu'un soubassement de la voix plus haute et n'ont aucune signification mélodique (Ex. : n°7)[1].



1. [illegible]
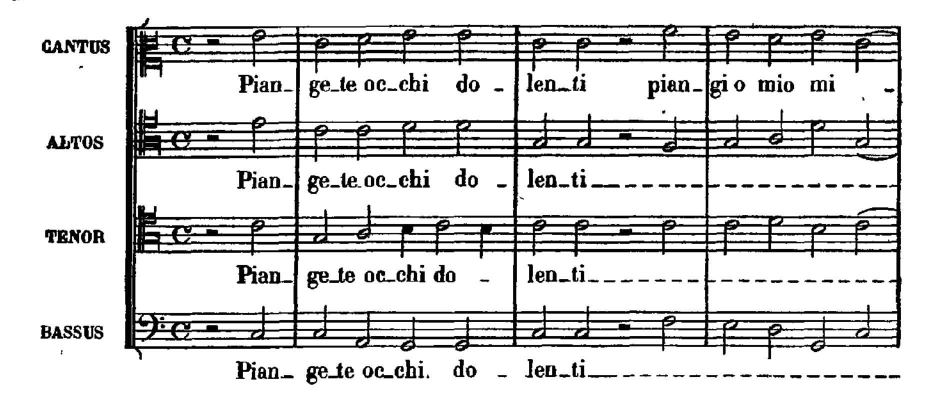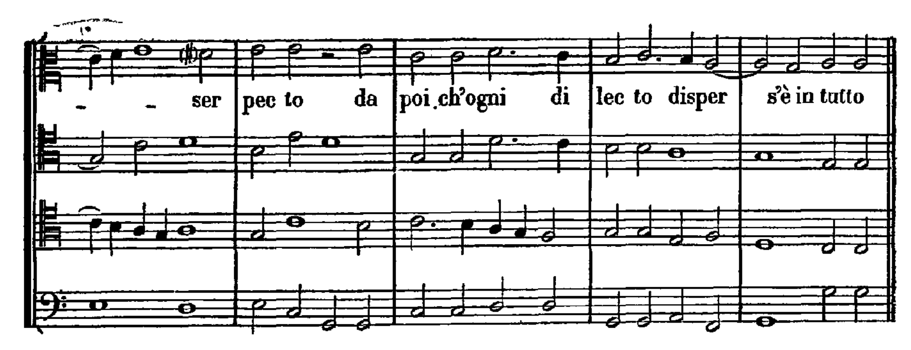






- - za mo _ to o se_gno me partis - - se

D'une allure très franche et d'une clarté singulière est aussi la *frottola* suivante, qui se trouve dans le *Primo Libro* des *Canzoni, Sonetti, Strambotti* et *Frottole,* à la page 46[1]. L'auteur, dont on ne connaît ni la patrie ni la famille, est *Nicolo Pifaro* S. (Senensis?).

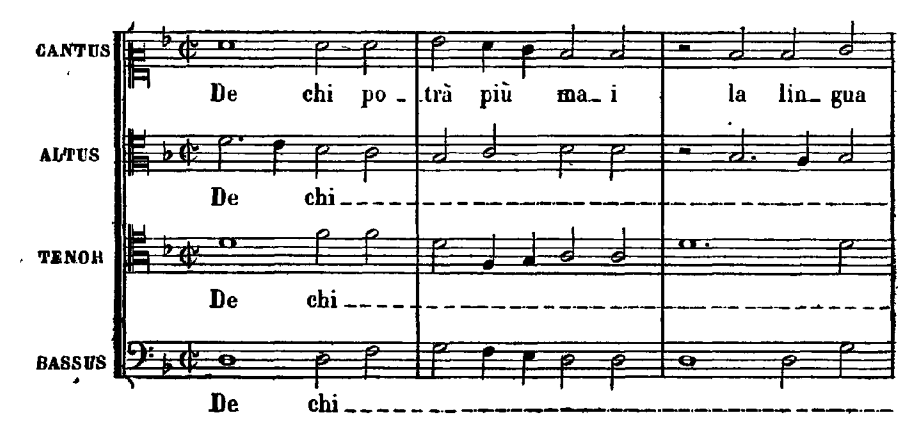
Dans cette petite pièce, la voix du *soprano* a, comme toujours, la prédominance absolue. Les autres voix sont aussi moins intéressantes et, quoique traitées avec une élégance remarquable, n'ont qu'un rôle secondaire. Le tout est d'une grâce et d'une légèreté exqnises, surtout si la frottola est chantée « allegretto » et « pianissimo » (v. ex. 9).
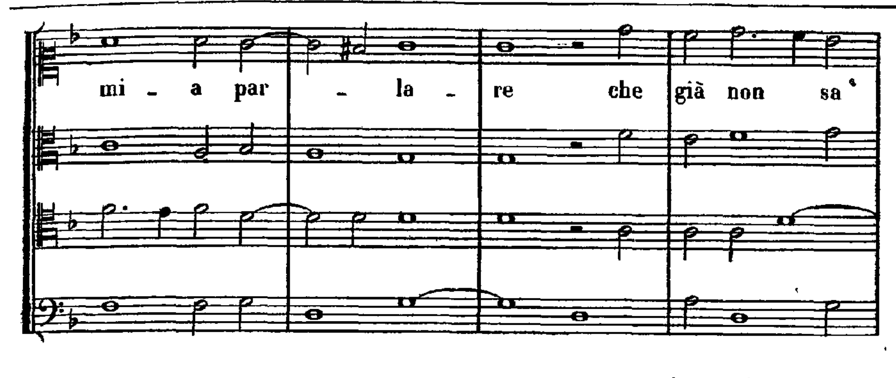
1. Impressum Saenis Per Petrum Sambonettum Neapolitanum, Anno Incarnationis Domini MDXV.
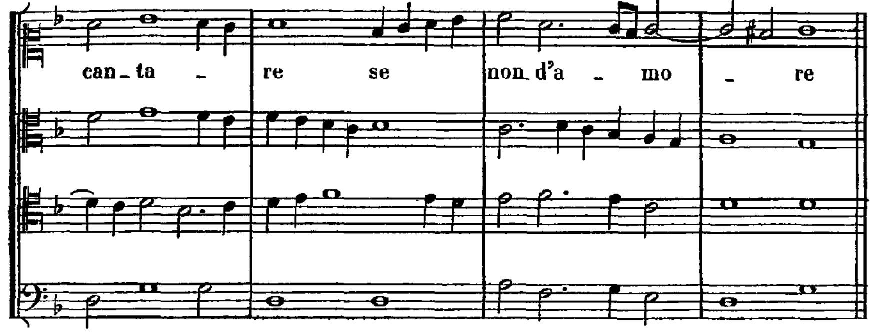




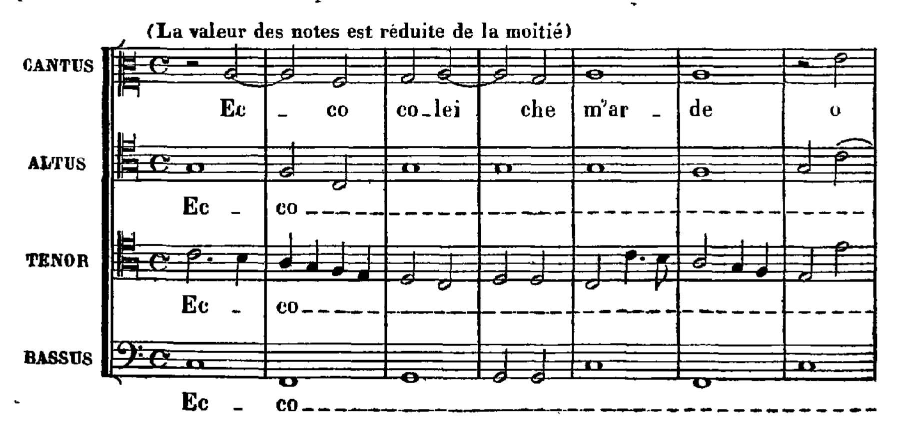
Plus grave que la précédente est la frottola qui suit et qui se trouve dans le *Libro tertio* des *Frottole* (page 42). L'auteur de cette charmante petite pièce est *Andrea Antico de Montona,* imprimeur de musique très renommé à son époque, xylographe et concurrent formidable d'Ottaviano Petrucci, l'inventeur de l'imprimerie musicale. Quoique vécu jusque vers la moitié du XVIe siècle, le style d'Andrea Antico ne s'éloigne pas de celui de ses prédécesseurs; ses mélodies ont toute la grâce et la clarté qu'on admire dans les compositions de *Bartolomeo Tromboncino* et de *Nicolo Pifaro.* Cette *frottola* a, dans la partie du soprano, une expression triste qui fait un singulier contraste avec l'allure assez vive et dégagée de l'*altus* et du *ténor,* mais l'abondance de notes que contiennent, surtout vers la fin, ces deux parties, ne trouble pas la douce sérénité du chant principal (v. ex. 10).
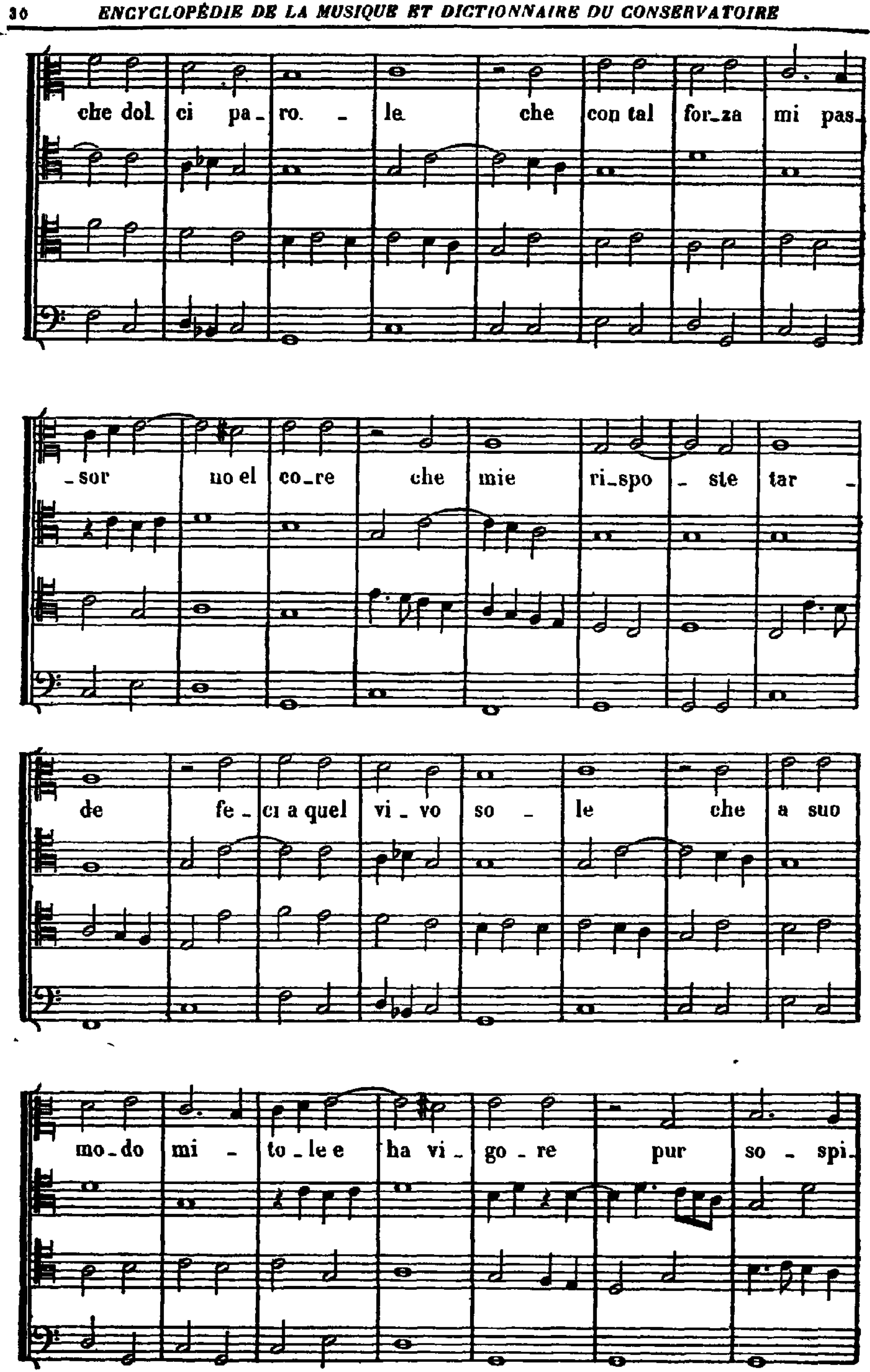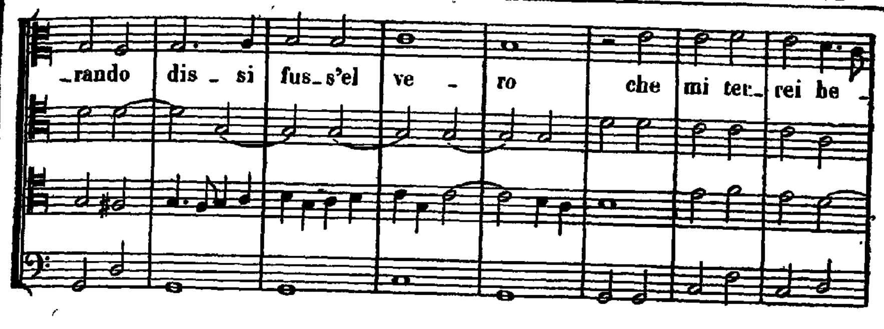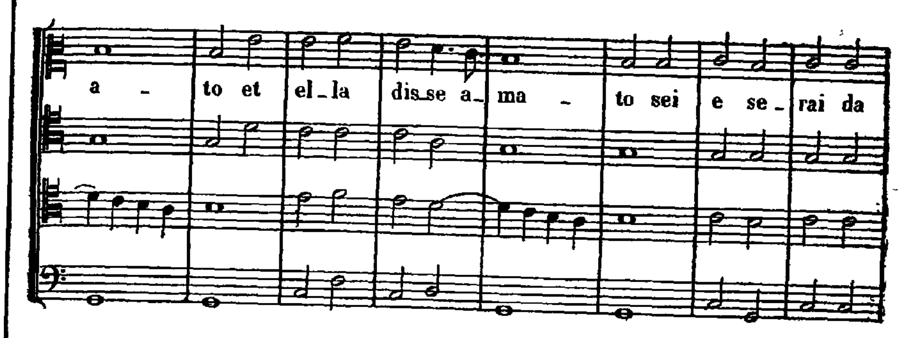






La pièce qui suit, enfin, est tirée du livre cité page 46 v. Elle est particulièrement remarquable et par la simplicité de la partie principale et par l'allure vive que le compositeur a donnée au *ténor*. Les gammes descendantes et les sauts d'octave qui l'ornent donnent au rôle du *ténor* un caractère singulier et intéressant. En observant les mouvements qui rendent tellement agitée cette partie, on est surpris de la facilité avec laquelle les voix de ce temps pouvaient se mouvoir, et on se demande si cette partie a été écrite vraiment pour une voix, ou si plutôt elle ne devait être exécutée par un instrument. L'étendue de *ce ténor*, qui va de l'*ut* grave au *sol* aigu, fait encore plus douter de la destination de cette partie, à laquelle, d'ailleurs, il n'est pas très facile d'adapter les paroles. L'auteur de la pièce est *Marchetto Cara*, chanteur et compositeur renommé aux cours de Ferrare et de Mantoue par la grâce de son exécution et la suavité de son inspiration mélodique. On trouve son nom cité parmi les plus célèbres musiciens italiens de la fin du XVe siècle dans le livre de Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano* (v. ex. 11).

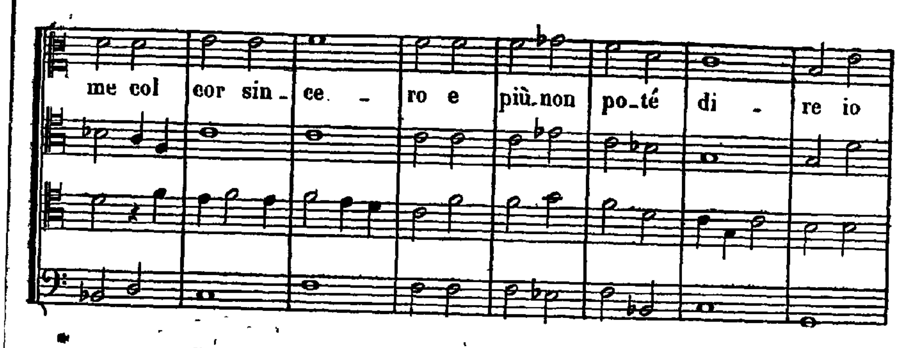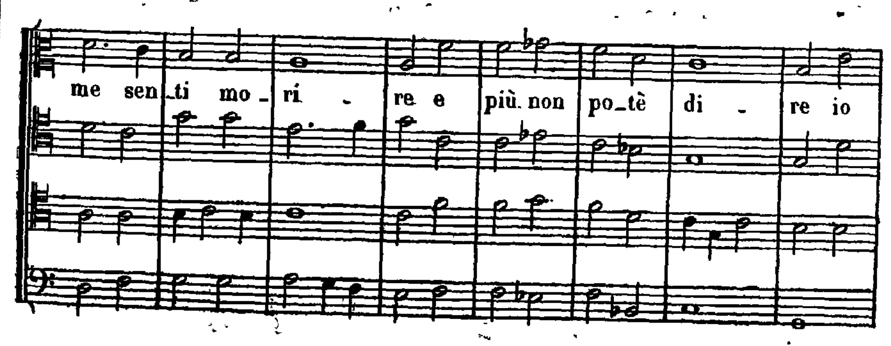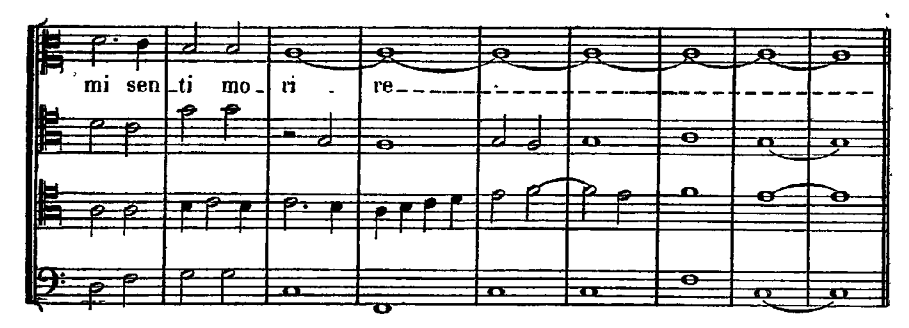




che dol ci pa_ro. _ le che con tal for_za mi pas_
_sor no el co_re che mie ri_spo _ ste tar _
de fe _ ci a quel vi _ vo so _ le che a suo
mo_do mi _ to_le e ha vi_ go _ re pur so _ spi_


_rando dis _ si fus_s'el ve - ro che mi ter_ rei be _


a - to et el _ la dis_se a_ ma - to sei e se _ rai da


me col cor sin _ ce - ro e più_non po_té di - re io


me sen_ti mo _ ri - re e più_non po_tè di - re io



L'exhumation des anciennes compositions vocales des maîtres italiens de la Renaissance pourrait continuer et remplir des pages entières sans qu'on pût y trouver aucune trace d'imitation étrangère ou des essais de changement de style. On dirait que ces compositeurs vivaient en dehors du grand mouvement que l'école néerlandaise produisait alors dans l'art. Cependant ils ne cessaient d'être en contact avec les maîtres du Nord. Les côtoyant journellement dans les chapelles et dans les salles des cours princières, ils pouvaient en étudier le style et s'en approprier la technique. Mais les exemples éclatants des maîtres étrangers ne les séduisaient pas, et leurs compositions suivaient toujours le chemin que l'ancienne tradition avait tracé dans le champ de la musique populaire.

La tendance de cette musique, par laquelle tout l'effort expressif de la composition était porté vers la partie la plus élevée du concert vocal, fait supposer, à bon droit, que bien des fois, sinon toujours, les *frottole* et les *strambotti* et toutes les autres pièces du même genre étaient écrites *exprès pour être chantées par une voix seule* sur l'accompagnement d'un instrument polyphone.

Cette supposition, qui donne à la musique italienne du XV[e] siècle une très grande importance, semble être vraisemblable aussitôt que l'on analyse avec attention l'allure différente que le compositeur affecte de donner aux diverses voix chantantes. Le *soprano* a toujours une démarche tranquille et sereine qui tranche singulièrement sur les mouvements agités des parties centrales. Dans les cantilènes confiées à cette voix, la mélodie monte ou descend par degrés conjoints sans soubresauts, sans roulades périlleuses. La tâche du chanteur sopraniste y est rendue facile par l'absence absolue de passages de difficile intonation et par la clarté de la cantilène, dont l'oreille retient sans effort les douces formules tombant périodiquement sur la note finale. Il est aisé de voir que cette partie est composée pour des chanteurs dilettantes qui ne possèdent pas les qualités brillantes des artistes de profession; et encore il faut penser que ces derniers étaient bien loin, eux aussi, de la perfection dans leur art, l'école de chant *solo* n'ayant eu, dans ce temps, aucune occasion pour éclore et se développer.

En contraste avec la voix dominante, l'*altus* et le *ténor* ont des mouvements souvent très agités. Le compositeur n'a aucun égard envers l'extension naturelle de ces voix; il les fait monter et descendre rapidement et leur impose des sauts et des passages dont on ne trouve aucun exemple dans la partie supérieure. Bien plus, il pousse l'*altus* ou le *ténor* au-dessus du *soprano* dans les tons les plus aigus sans paraître craindre que le flot des harmonies recouvre et noie la calme mélodie de la voix principale. Cette absence de réserve dans la composition des parties centrales et la différence de caractère qu'on observe entre la cantilène principale et les accompagnements du milieu n'indiquent-elles pas que ceux-ci devaient être confiés à des instruments? La supposition est d'autant plus possible, si l'on songe à la faible sonorité des instruments polyphones de l'époque. Le luth, qui fut l'instrument à la mode des siècles XV et XVI, n'était autre chose qu'une guitare ayant le corps arrondi comme celui d'une mandoline; et la harpe et le clavier n'avaient qu'une voix grêle et piquante. L'accompagnement de ces instruments ne pouvait donc en aucun cas s'imposer sur la voix chantante, et celle-ci était libre de descendre au-dessous des sons accompagnants sans craindre d'être recouverte par eux. Et la basse de ces petites pièces, si peu mélodique et cependant si marquante, ne semble-t-elle pas montrer les mouvements rigides et lents que fait le pouce de la main droite lorsque, en jouant du luth ou de la guitare, il pince les cordes graves, tandis que le petit doigt, appuyé sur la table d'harmonie, soutient la main, et que les doigts du milieu font vibrer les cordes aiguës?

Il est donc très probable que les chansons populaires qui furent composées en si grand nombre par les maîtres italiens du XV[e] siècle, et qui jouirent d'une popularité si grande, n'étaient que des compositions écrites pour *une seule voix*, dans le but d'être chantées par une seule voix avec l'accompagnement obligé d'un instrument à cordes pincées. Cette supposition rend compréhensible la grande révolution musicale qui s'accomplit à la fin du XVI[e] siècle, alors que l'Académie florentine, croyant ressusciter l'ancienne musique grecque, donna une importance insolite et imprévue au style homophone, au détriment du polyphone. Cette révolution ne créait à la vérité rien de nouveau. Son style, imité des Grecs anciens, n'était que l'ancien style populaire italien, l'ancien style non considéré par les savants de la grande école polyphonique, qui fleurissait depuis longtemps dans les *frottole* et les *canzonette* des chanteurs italiens Seulement, il fallait l'autorité de la savante académie du comte Bardi, pour que ce style fût considéré et ennobli. Il fallait qu'une assemblée d'érudits jugeât inconsciemment ce style comme une exhumation de l'ancien langage musical des Hellènes, pour qu'il fût pris en grande estime et qu'il se superposât au chant polyphone. Dans les fêtes solennelles que la

cour de Toscane donna en l'honneur du *style représentatif,* c'est-à-dire de la nouvelle manière inventée par les académiciens florentins, triomphait la vieille tradition populaire italienne.

Le courant populaire, s'élargissant à côté de celui de la musique savante, ne manque pas d'influer sur ce dernier et d'en être influencé. L'effort des contrapontistes tendant à donner à la composition musicale un aspect toujours plus compliqué, et s'exerçant à rendre également agiles et expressives toutes les parties du concert vocal, obligea les compositeurs populaires à soigner de mieux en mieux les parties accompagnantes et à donner plus de relief au léger contrepoint de ces parties. Mais les adjonctions successives qu'il est facile de reconnaître en suivant, à travers le xve siècle, le chemin parcouru par la chanson du peuple, tout en ennoblissant la composition, ne purent en changer le caractère primitif. La simplicité de la mélodie resta et influa, à son tour, sur le style de la musique savante. Les Josquin, les Willaert, les Rore, ne purent ne pas comprendre et apprécier la suavité qu'exhalaient ces chansons dans lesquelles se dévoilait l'âme d'un peuple né et vécu au milieu des plus superbes monuments de l'ancien et du nouvel art. Leur style sévère s'amollit au contact des mélodies populaires qui résonnaient continuellement à leurs oreilles; le vieux caractère flamand céda devant les douces mélodies latines, et les deux tendances se confondirent. Alors, sous l'enseignement rigide des maîtres étrangers et sous l'influence de la tradition nationale, surgit la nouvelle école italienne, école de contrapontistes et de mélodistes qui, tout en conservant l'ancienne forme de la composition néerlandaise, en vivifia le style, y introduisant l'élément expressif et puissant de la mélodie. Dans cette nouvelle école, qui se manifesta d'abord dans les œuvres de *Jacobo Fogliano,* de *Constance Festa,* de *Giovanni Masacone,* de *Francesco Corteccia,* de *Domenico Ferabosco,* de *Alfonso della Viola,* de *Antonfrancesco Doni,* de *Girolamo Parabosco,* de *Vincenzo Ruffo,* et dont le plus célèbre représentant fut *Pierluigi da Palestrina,* le sentiment musical italien fleurit librement, préparant l'éclosion du nouveau style, auquel les formes principales de la musique moderne doivent naissance.

Quoique les musiciens de l'école néerlandaise fussent considérés, à juste titre, comme les chanteurs et les compositeurs les mieux expérimentés de leur époque et bien que leur science fût, peut-être, supérieure à celle des maîtres italiens, ceux-ci jouirent, dans leur propre pays, pendant le xve siècle, d'une réputation qui alla toujours grandissant. Tout en laissant les postes les plus importants aux maîtres étrangers, ils se frayent activement leur chemin suivant les progrès de l'art, conservant à leur musique son style particulier, exerçant surtout leurs doigts à manier agilement le luth et la viole Aussi les villes italiennes de ce siècle fourmillent de musiciens nationaux auxquels les princes, en quête d'artistes pour leurs chapelles, s'adressent directement. Ce sont des chanteurs, des luthistes, des harpistes, des joueurs de viole que les écoles italiennes, aujourd'hui oubliées, du xve siècle produisent en grand nombre et que les intendants des marquis de Ferrare et de Mantoue, des ducs de Milan et de Savoie vont se disputer jusque dans les villes les plus modestes. Ces musiciens, aux noms obscurs, passent d'une cour à l'autre, apportant pour tout bagage les nouveautés de leur jeu, les découvertes récentes de leur technique. Ils changent souvent de maîtres, recherchant toujours de meilleures conditions, qu'on ne manque pas d'ailleurs de leur offrir; et dans leurs voyages fréquents ils contribuent à populariser toujours plus le style national, ils influent sur le goût de l'époque et travaillent à produire l'évolution de laquelle surgira la grande école du xvie siècle. Les documents des archives italiennes et surtout ceux qui proviennent de Mantoue et de Ferrare ne laissent aucun doute sur l'estime dont jouissaient alors les nombreux instrumentistes italiens. Certes, les places les plus élevées devaient être réservées aux maîtres de la grande école contrapontique; mais au-dessous de ceux-ci s'agitait cette foule active de modestes musiciens dont le nombre, toujours croissant, devait être le noyau de la future école italienne.

L'augmentation de cette multitude de joueurs d'instruments et de chanteurs qui nous sont révélés aujourd'hui par leur seul nom de baptême dans les cartes jaunies des vieilles archives, fut favorisée, en partie, par la vanité des princes qui aimaient s'entourer de chanteurs, de joueurs, de baladins; elle fut la conséquence aussi de l'entraînement pour l'art musical dont se signalèrent plusieurs entre les plus éclairés seigneurs de l'époque. Parmi ces derniers, les d'Este et les Gonzague tiennent la première place. Bien que très occupés dans les intrigues de leur politique ténébreuse, les membres de ces deux familles cultivaient l'art avec une véritable passion. L'activité musicale que déploya, par exemple, Isabelle d'Este-Gonzague, marquise de Mantoue, est connue. Elève des meilleurs luthistes de l'époque, elle aima connaître et étudier la technique des instruments les plus en vogue, et, tout en ayant soin de se former une collection d'instruments excellents qu'elle faisait construire par les fabricants italiens les plus habiles, elle appela à sa cour et protégea les artistes dont la renommée était la plus grande. *Marchetto Cara* et *Bartolomeo Tromboncino, Atalante Citaredo* et *Girolamo Sextula,* le luthiste *Testagrossa* et le compositeur *Filippo Lapacino* et bien d'autres artistes dont le nom est perdu aujourd'hui, jouirent de l'intelligente protection de l'aimable princesse et durent à elle leurs succès. D'autres artistes tels que *Gian Pietro della Viola* et *Ercole Albergati, Pietro Bono* et *Leonardo Grassello, Vittorino da Feltre,* l'humaniste célèbre, et *Franchino Gafurio,* le célèbre théoricien, furent protégés par les Gonzague et reçurent à Mantoue la plus large hospitalité. Et à côté des d'Este et des Gonzague, les Sforza de Milan et les ducs de Savoie, les rois de Naples, les seigneurs de Modène et d'Urbin, les Bentivoglio et les Médicis accordaient leur généreuse amitié à la troupe grossissante des musicistes italiens, s'environnant de luthistes, de citharèdes, de joueurs de viole, de chanteurs. Dans ces milieux artistiques, que *Baldassare Castiglione* nous décrit dans son livre du *Parfait Courtisan*[1], mûrissait le nouveau caractère musical et surgissait le style monodique auquel les instrumentistes italiens donnaient, par les progrès continuels de leur technique, une popularité croissante; si bien que dans les lieux mêmes où la musique étrangère était encore très recherchée et très admirée, le chant *solo* était préféré au chant polyphone; ce qui est confirmé par le passage suivant, extrait du IIe tome de l'ouvrage de Castiglione, où

1 *Il Libro del Cortigiano,* del conte Baldassaro Castiglione

l'écrivain montre les tendances de la cour d'Urbin à laquelle il était attaché en 1506 : « Messire Frédéric », dit-il, « répondit que le chant *au livre* bien exécuté lui semblait une belle musique; mais le chant accompagné par la viole lui paraissait encore mieux; car dans ce genre de musique presque toute la douceur du chant consiste uniquement *dans la voix d'un seul*, et on y entend et on y apprécie avec une plus grande attention la manière de chanter et la mélodie (l'*aria*), puisque l'oreille n'est occupée qu'à suivre *une seule voix* et toute petite erreur y est observée; ce qui n'arrive pas lorsqu'on chante en compagnie, car alors l'un aide l'autre. »

Et tandis que les cours princières composaient leurs musiques particulières avec les meilleurs éléments que l'école étrangère et l'école nationale pouvaient donner, les villes restées libres tenaient à leurs gages des bandes de *piffari* et de trombones qu'elles avaient soin de récolter parmi les instrumentistes les plus réputés et qu'elles payaient parfois assez largement. Ainsi à Florence, pendant le XV[e] siècle et jusqu'à l'époque du siège (1530), la commune eut toujours à son service une petite bande formée ordinairement de trois piffari et de un ou deux trombones à coulisse, auxquels s'ajoutaient six ou sept *tubicines* ou joueurs de trompette. Ces instrumentistes, qui faisaient partie de la *famille* du Palais et étaient nommés ou confirmés chaque année d'après une délibération du conseil communal, devaient jouer sur la place publique, avant et après le dîner des *prieurs*, et étaient obligés d'accompagner les cortèges des magistrats et les processions religieuses dans les fêtes solennelles. Ils jouissaient, de leur temps, d'une réputation artistique assez considérable; aussi étaient-ils souvent appelés dans les communes voisines qui n'avaient pas de musique propre; plus souvent encore on les voyait prendre part aux fêtes nuptiales des familles principales de la ville.

C'est à cette bande de *piffari* qu'appartint, dans sa première jeunesse, Benvenuto Cellini, le fameux inciseur et sculpteur, dont le père était lui aussi « piffero della Signoria », c'est-à-dire joueur de *piffaro* dans la musique communale de Florence. L'acte définitif de sa nomination, qui se trouve dans les délibérations de la Seigneurie florentine sous la date du 19 novembre 1513, mérite, à cause de la renommée du personnage qui en est l'objet, d'être rapporté; il a échappé jusqu'ici, paraît-il, aux recherches des biographes du célèbre artiste :

« Pro Benvenuto filio M[i] Iohannis pifferi : — Item dicti domini et vexillifer... simul adunati... deliberaverunt et deliberando mandaverunt quatenus Benvenutus filius M[i] Joannis pifferi et tibicini sonet tibiam simul cum aliis presentib. tibicinib. dicte dominationis qui sonabunt in palatio dicte Mag. et Exc. Dom... et predicti tibicines et sonitores predicti permictant dictum Benvenutum sonare cum eis... sub pena eorum indignationis. » (Pour Benvenuto fils de Messire Jean fifre : De même, lesdits Seigneurs,... réunis... délibérèrent et d'après leur délibération ordonnèrent : que Benvenuto fils de Messire Jean fifre et joueur d'instruments joue de la flûte avec les autres instrumentistes actuels dépendants de cette Seigneurie qui joueront au Palais desdits Magistrats et Seigneurs; et que lesdits joueurs d'instruments consentent audit Benvenuto de jouer avec eux... sous peine de leur indignation.) A cette époque Benvenuto avait treize ans.

On n'a pas conservé la musique que ces petites bandes d'instrumentistes jouaient. Elle devait être selon la mode du temps, à quatre parties réelles; et, très probablement, on la tirait des pièces vocales les plus en vogue. En effet, Benvenuto Cellini racontant, dans son autobiographie, sa première apparition dans la troupe des *tibicines* florentins, dit qu'on lui confiait la partie du *soprano;* ce qui confirme la nature polyphonique de cette musique. Le même style était, paraît-il, employé par les *pifferi* attachés aux autres communautés libres ou engagés au service des princes. Cela se révèle surtout par la formation de ces bandes, dont le nombre et la qualité des instruments correspondaient toujours à la formation usuelle du quatuor vocal. C'étaient des instruments *sopranos* auxquels s'adjoignaient des contraltos, des ténors et des basses. La musique instrumentale n'ayant pu jusqu'alors développer une technique particulière différente de la technique vocale, les instrumentistes devaient nécessairement jouer de la musique composée pour les voix, l'adaptant de leur mieux à la nature de leurs instruments incomplets. Lorsque Benvenuto Cellini, étant à Rome, dut préparer, avec *Gianiacomo piffero* de Césène, des pièces de musique d'importance pour la cour du Pape, la petite troupe d'instrumentistes de laquelle il faisait part ne put choisir que des motets pour voix seules, qui furent exécutés, probablement, en *parties redoublées*, car, dit-il, la troupe était de huit compagnons. Et il faut croire que l'habileté de ces artistes ne fut pas très grande, puisqu'ils durent s'exercer pendant huit jours avant de donner le concert.

Cependant, malgré que les instrumentistes de ce temps ne fussent pas encore des *virtuoses*, certes la musique qu'ils adaptaient à la nature de leurs instruments devait se transformer légèrement sous les adaptations. Chaque artiste y ajoutait des passages dont la richesse dépendait aussi bien de l'habileté de l'exécutant que de la puissance de l'instrument. Pour les flûtes, les cornets et autres instruments à vent, les changements ne devaient être ni nombreux ni brillants. On peut croire, même, que la musique vocale arrangée pour les *pifferi* conservait presque entièrement sa simplicité de mouvements. Pour les *luths*, au contraire, et pour tous les autres instruments à cordes pincées, les changements et les enrichissements étaient nécessaires à cause de la sécheresse de leurs sons. Aussi les progrès de la technique instrumentale au XV[e] siècle et au XVI[e] se trouvent surtout dans les exécutions pour ces instruments, qui étaient, d'ailleurs, les plus en vogue et sur lesquels on arrangeait toute sorte de musique vocale.

L'Italie du XV[e] et du XVI[e] siècle fut particulièrement riche de joueurs d'instruments. Mais, parmi eux, ce furent les luthistes qui eurent le plus de succès. Le luth à six cordes était l'instrument favori des dilettantes et celui qui se prêtait le mieux à traduire les pièces vocales composées en style polyphone. Il jouissait, par conséquent, d'une grande popularité et contribuait puissamment à la diffusion des tendances particulières au style italien. On transcrivit, en effet, pour le luth un grand nombre de *frottole* et de *canzonette;* et maintes petites pièces populaires, dont la partie supérieure était ordinairement chantée, se jouaient sur le luth, auquel on confiait l'exécution des parties secondaires. De nombreuses transcriptions de ce genre se trouvent dans les recueils publiés, dans les premières années du XVI[e] siècle, par

les *Giunti* de Florence et par *Antonio Casteliono* de Milan ainsi que dans ceux publiés plus tard par le *Turturino* et par *Vincent Galilée*.

L'activité musicale que développait ce petit monde d'artistes remuants qu'on a vu se révéler dans les multiformes manifestations italiennes, dans les chants religieux comme dans les chants profanes, dans les *laudi* comme dans les *frottole*, dans les exécutions instrumentales et vocales comme dans les pièces composées expressément pour voix seules, ne pouvait ne pas influer snr le mouvement général de l'art en Italie. La tendance par laquelle le style était entraîné vers les horizons clairs de la mélodie libre, recevant de continuelles impulsions, montait toujours plus et séduisait les masses des dilettantes, gagnait les sympathies des professionnels, s'imposait même à la grande école étrangère dont les chefs, les Josquin, les Willaërt, subissaient inconsciemment la douce attraction du style italien. Dès les premières années du XVIe siècle, le changement du goût musical était un fait accompli en Italie; et de ce changement les traces les plus évidentes se montraient dans les publications musicales que les imprimeurs de Venise, de Rome, de Sienne, de Naples, se hâtaient de répandre dans les centres importants de la péninsule. En 1501, Octavianus *Petrucci* publie à Venise son *Harmonice Musices, Odhecaton*, et pas un seul compositeur italien ne paraît dans la liste des maîtres qui donnent à l'imprimeur leurs pièces pour sa première impression. 1502 et 1503 passent aussi sans aucun succès pour l'art italien. Mais, en 1504, Petrucci publie son premier livre de *Frottole*, et tout de suite la musique italienne triomphe. Marchetto Cara, Bartolomeo Tromboncino, Antonius Capreolus de Brescia, Franciscus Anna de Venise, Michael Pesentus de Vérone, remplissent ce volume de leurs élégantes compositions; et depuis lors, le nom de l'art italien n'est plus laissé de côté par les imprimenrs. Dans la même année paraît le 2e livre de *Frottole* avec les œuvres d'Antenoreus Patavinus, de Cesena Pelegrino Veronensis, de Nicolo Pifaro Patavino, de Rossetus Veronensis et de Rossinus Mantuanus. Et puis, d'année en année, sont publiés sept autres livres de *frottole;* et toujours les noms des musicistes italiens augmentent. Filippo de Luprano, Andrea Antico, Aron, Jacobus Foglianus, Pietro de Lodi, Ludovico Milanese, Antonius Stringarius Patavinus, et bien d'autres musiciens restés inconnus voient leurs musiques imprimées. Leur renommée se répand bien vite dans la péninsule, et leurs œuvres sont recherchées avec empressement par les amateurs et les artistes. Aussitôt les rivaux d'Octavianus Petrucci profitent de la réputation dont ces œuvres jouissent pour former de nouvelles collections où les mêmes noms paraissent. Et en 1510 Andrea Antico publie à Rome ses *Canzoni Nove*, qui contiennent des œuvres de Bartolomeo Tromboncino, de Capreolus, de Foglianus, de Michael Pesenti. Et en 1515 Pierre Sambonetti met en vente ses *Canzoni, Sonetti, Strambotti* et *Frottole*, dans lesquels on retrouve les noms de Nicolo Pifaro, de Foglianus, avec ceux d'Ansanus, de Simon Patavinus. Et en 1517 Andrea Antico, et en 1519 Joanne Antonio de Laneto publient les *frottole* d'Alessandro Mantovano, de Michael Vicentino, de Joh. Tomaso Maio, avec les meilleures de Bartolomeo Tromboncino et de Marchetto Cara.

Après 1520, l'art italien s'essaye dans un genre plus noble et plus sévère que la simple chanson populaire. Il veut marcher sur les traces des maîtres de l'école néerlandaise et s'aventure dans les sentiers difficiles du madrigal. Dans ses premiers essais on dirait qu'il lutte en vain contre les grands contrapontistes étrangers. Aussi, dans les publications de 1526, de 1531, de 1533, de 1535, les noms des maîtres néerlandais écrasent ceux des Italiens; et c'est à peine si l'on peut noter parmi les Verdelots, les Jannequins, les Ferminots, les noms de Sebastiano et de Costantio Festa et encore celui de Marchetto Cara. Mais après 1537, l'art national prend sa revanche; les compositeurs italiens redoublent leurs efforts et réussissent bientôt à égaler leurs maîtres. Et alors paraît, avec François de Layolle, avec François Corteccia, avec Masacone, Rampollini, Domenico Ferabosco, Alfonso della Viola, Girolamo Parabosco, Vincenzio Ruffo, Claudio Veggio, la grande école italienne dont la puissance expressive réunit, dans une forme admirable, la science profonde des Néerlandais et la génialité mélodique instinctive des Italiens.

Les progrès intéressants de cette école, toute pratique, ont pu faire laisser de côté, dans le bref développement de cette étude, les travaux théoriques auxquels s'adonnèrent plusieurs musiciens italiens renommés du XVe siècle. L'oubli, qui semble, au premier abord, injustifiable, n'est pas sans intention. Certes, parmi les théoriciens italiens du XVe siècle, l'histoire note des noms illustres et qui sont encore aujourd'hui vénérés, entre autres *Franchino Gafurio*.

Mais en considérant la nature de la musique pratique de cette époque et en la comparant à celle de la musique théorique, on se sent entraîné à étudier avec attention plutôt celle-là que celle-ci. Les compositeurs et les instrumentistes italiens suivirent, en effet, une tendance qui donna au style national un caractère tout à fait remarquable et frappant.

Pendant un siècle, ils luttèrent pour soutenir les droits de l'antique tradition, et par leurs efforts l'école italienne du XVIe siècle se forma. Les théoriciens, au contraire, semblèrent n'avoir pas compris l'importance du courant mélodique qui parcourait la péninsule entière. Ils travaillèrent surtout à la forme extérieure de leur art et épuisèrent leur force en de rudes labeurs dont le but était de rendre toujours plus complet et parfait le mécanisme très compliqué de la musique proportionnelle. Par leurs œuvres savantes ils contribuèrent à éclairer la voie aux contrapontistes et fournirent à la science du contrepoint de nouveaux matériaux aptes à rendre plus riche et plus varié le mouvement des parties vocales. Mais le courant populaire passa à leur côté, inaperçu; la fraîcheur mélodique des cantilènes populaires les laissa indifférents; habitués aux artificieux raisonnements, aux déductions méticuleuses, ils ne surent attribuer une véritable importance à ce qui venait tout simplement de l'instinct. Aussi leurs œuvres, très utiles aux progrès de la théorie des proportions et au développement général du système, n'eurent aucune action sur le style populaire qui surgissait spontanément et sans le secours de la science. Et si encore les œuvres théoriques n'eurent quelque influence sur le style, cette influence eut un poids relatif.

Cependant, considérées en dehors du mouvement caractéristique de l'école pratique, les œuvres théoriques italiennes du XVe siècle sont très intéressantes, quoiqu'elles se meuvent dans l'orbite tracée par les grands théoriciens étrangers de l'époque. La théorie des proportions, l'étude des intervalles, la

manière mécanique de disposer les voix en contrepoint sur un *cantus firmus*, la théorie des modes, sont les arguments principaux des dissertations qui sont contenues en elles. Les difficultés principales engendrées par les accidents divers et nombreux de l'écriture musicale de l'époque sont, en elles, objet de longues études détaillées. Toute la science minutieuse du moyen âge passe dans ces œuvres, qui démontrent que la musique était étudiée alors en Italie non moins sérieusement qu'ailleurs. Mais une analyse de ces œuvres serait ici déplacée; car elle ne jetterait pas une nouvelle lumière sur le développement du sentiment et du style musical italien; autant vaudrait analyser les traités de Jean de Muris ou de Jean Tinctoris. Il suffira donc de rappeler les noms des principaux théoriciens italiens; il suffira de citer, après Beldemandis, *Guilelmus monachus, Antonio de Leno, Vittorino da Feltre, Nicolas Burzio, Philippe de Caserte, Jean Spataro, Franchino Gafurio, Pierre Aron*, pour démontrer que si l'activité musicale italienne fut grande pendant le XVe siècle, dans les champs de l'art pratique, elle fut pareillement très estimable, quoique moins féconde de sérieux résultats, dans les champs étroits et arides de la théorie.

GUIDO GASPERINI, 1912.

II

XVIe ET XVIIe SIÈCLES

Par le docteur Oscar CHILESOTTI

NOTES SUR LES TABLATURES DE LUTH ET DE GUITARE

Les premiers essais de musique instrumentale originale dans l'art moderne concernent l'orgue et les instruments à touches en général, tels que la virginale et le clavicorde avec leurs nombreux dérivés, et les instruments à cordes pincées, parmi lesquels le plus en honneur était le luth. Nous en avons des documents dignes de considération dès les premières années du XVIe siècle, tandis que pour les temps précédents il ne reste que la renommée de peu de compositeurs-exécutants excellant dans une musique qui excitait l'enthousiasme, et quelques manuscrits musicaux, dont l'interprétation a plus de valeur au point de vue de la notation qu'au point de vue artistique.

Parmi les instruments en usage à l'époque dont nous parlons, on compte encore les violons, les violes, grandes et petites, les flûtes, les *pifferi*, les *pive*, les *dolcimeli*, les trompettes, les cornets et les trombones, pour ne nommer que les formes les plus définies et les plus communes.

Dans les cours princières d'Italie, où, à côté des arts de luxe de toute espèce, l'art musical occupait une place d'honneur, on se disputait la gloire d'y établir les instrumentistes les plus renommés; les archives des Gonzague à Mantoue[1] en fournissent les preuves : ce sont les seules que l'on ait étudiées directement et complètement au point de vue de l'art musical. Mais la musique instrumentale qu'on exécutait alors ne consistait pas en compositions spéciales pour une certaine famille d'instruments, ou pour un orchestre artistique aux timbres différents, mais il y entrait en jeu l'habileté des exécutants, qui devaient adapter chacun à son instrument la musique polyphonique vocale alors prédominante.

Cet état de choses ne changea pas même avec l'invention du *melodramma* (opéra); au contraire, il s'imposa : le compositeur, qui écrivait les voix et la basse, ne s'occupait guère de l'accompagnement des divers instruments qui formaient les orchestres primitifs; il en résultait une espèce d'improvisation sur la partition vocale et sur la basse, improvisation destinée à colorer et à renforcer les voix, et qui parfois se limitait aux contrepoints et aux mélismes.

Horatio Vecchi place parmi les morceaux vocaux de sa *Selva di varia ricreatione* (1590), dans les clefs usitées pour le chant, un *Pass' e mezzo* (pavane) à cinq « pour jouer et chanter ensemble », c'est-à-dire avec le redoublement instrumental des voix, ensuite le *Saltarello detto Trivella* pour être joué à cinq parties avec des instruments, inaugurant ainsi le premier essai de musique instrumentale pure[2].

C'est donc avec le redoublement des voix que se constituait l'accompagnement des instruments dans les premiers mélodrames, mais en même temps il y entrait timidement des ritournelles très courtes, dont le compositeur écrivait les notes musicales avec la même notation que celle du chant, indiquant parfois avec quels instruments il est nécessaire qu'elles soient exécutées afin d'obtenir l'expression dramatique la plus propre (dans l'*Euridice* de Peri un *ritornello* à trois flûtes; dans *La Liberazione di*

1. Canal Ab. Pietro, *Della Musica in Mantova;* Venezia, Antonelli, 1881; Bertolotti A., *La Musica in Mantova, 1400-1600;* Milano, Ricordi.

2. Le premier livre de chansons à jouer à quatre parties de Lorenzo Mascara (1582) contient aussi de véritables compositions instrumentales, écrites cependant complètement dans le style vocal de l'époque.

Ruggiero dall' isola di Alcina de Francesco Caccini, on trouve aussi un *ritornello* à trois flûtes, un autre à quatre violes, quatre *tromboni*, orgue de bois et instruments à touches, et un chœur dans lequel les voix exigeaient le renforcement d'un concert de cinq violes, d'une *arciviola*, d'un orgue de bois et d'un *clavicordo*).

Toutefois il faut admettre que dès le XVe siècle, dans les villes et dans les cours d'Italie, on enteudit jouer des trompettes, des trombones, des *pifferi* et des cornets dans une forme musicale originale, adaptée aux fonctions, aux fêtes et aux solennités pour lesquelles leur musique était destinée[1]; mais l'importance de celle-ci comme valeur artistique dut certainement se réduire à bien peu de chose.

Quelques années après Vecchi, Giovanni Gabrieli unissait aux voix quelque partie instrumentale indépendante (*Symphoniæ sacræ*, 1597?); ce principe se répandit peu à peu et aboutit à la création de l'orchestre moderne.

Sur les instruments à plusieurs cordes, soit frottées, soit pincées, l'interprétation de la musique polyphonique était possible à un seul exécutant, comme il en arrivait pour les instruments à clavier. Ainsi, par exemple, nous savons par Bartoli[2] que « Alessandro Strigia (*sic!*) de Mantoue, non moins célèbre comme joueur de viole (du Siciliano [?], qui se distinguait par une agilité admirable et par la finesse avec laquelle il savait s'unir surtout avec un instrument à clavier) que comme compositeur de grand mérite, se signalait par son adresse à faire entendre quatre parties à la fois avec une grâce surprenante ».

Le luth était bien fait pour la transcription de la musique vocale sur les instruments, quoique la sonorité de la corde pincée, moins agréable que celle de la corde frottée, parce qu'elle s'éteint rapidement, fît disparaître l'effet qui résultait de l'union homogène des voix; de sorte que l'exécution sur le luth d'un motet, d'un madrigal, d'une chanson française, ne pouvait qu'éveiller un souvenir lointain de la composition originale, bien que l'habileté du joueur de luth pût arriver à rendre claires et distinctes les parties qui constituaient la polyphonie.

Il n'en était pas de même dans la musique originale pour le luth, dans laquelle la forme mélodique brilla bien antérieurement à tout autre genre de composition.

A ce propos, nous devons considérer que de l'ensemble de la musique du luth dérivèrent trois faits fort importants dans l'histoire de l'art moderne.

En premier lieu, l'*accordatura* et la *tasteggiatura*[3] de l'instrument établirent nécessairement ce tempérament égal (gamme tempérée) que le génie du grand Bach appliqua plus tard au clavier pour mettre en œuvre toutes les tonalités, en détruisant définitivement toutes traces de l'ancien système des modes ecclésiastiques. Il est curieux de voir qu'au XVIe siècle on discutait avec passion (cf. Vincentio Galilei, *Della musica antica e della moderna*, 1581) sur la manière de plier la gamme naturelle aux exigences de l'évolution que subissait l'art musical, tandis que dans la pratique le seul moyen propre était déjà en usage sur le luth, sans qu'on s'en fût aperçu. Et il est encore plus curieux que l'on continue à discuter à ce propos!

En second lieu, la transformation de la tonalité ancienne dans nos modes majeur et mineur a été favorisée ou, mieux encore, presque déterminée d'une manière décisive par la musique originale du luth, dont le caractère absolument mélodique fait de l'accord un élément essentiel de l'art, et non un fait accidentel dans la rencontre des diverses parties de la polyphonie. De l'affirmation de l'accord à l'harmonie moderne, qui établit le sentiment de la tonalité comme base de la composition, il n'y avait qu'un pas, qui fut rapidement franchi, grâce surtout au mérite de Monteverde, qui découvrit la véritable fonction de l'accord de septième sur la dominante; avec l'harmonie moderne, dans laquelle tonique et dominante ne sont plus des termes vagues de convention et dans laquelle la vraie modulation devient une qualité formelle de l'art, il manquait aux modes anciens le principe fondamental dans l'évolution qui faisait des progrès gigantesques.

De cette évolution enfin, au cours de laquelle on employait des altérations chromatiques, qui faisaient perdre à la tonalité antique la caractéristique de ses divers modes, nous pouvons suivre les phases dans les compositions polyphoniques transportées sur les cordes du luth. Ici, en effet, la notation (tablature) pour l'instrument était établie, comme nous allons voir plus loin, de façon à représenter l'exécution matérielle de la musique sur les touches; de sorte qu'il n'y a point de doute au sujet des notes altérées que les chanteurs, guidés par le sentiment artistique qui devinait l'art nouveau, employaient en faveur de la transformation de la tonalité, et que les joueurs de luth marquaient naturellement dans leurs tablatures.

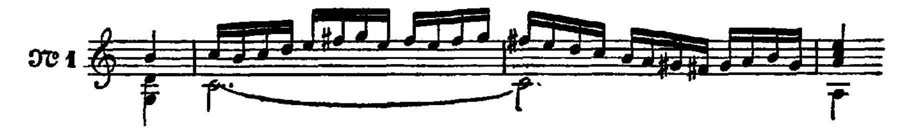
Il faut encore noter que dans la musique originale du luth fonctionne évidemment ce *basso continuo* dont l'invention, selon les historiens de l'art, appartiendrait au père Lodovico Grossi da Viadana. Celui-ci donc, au lieu de découvrir un nouveau moyen de structure pour la composition, aurait seulement appliqué aux voix la basse instrumentale naturelle sur laquelle la musique de luth était déjà basée. L'invention en tout cas était importante, puisque celle-ci amalgamait la musique vocale et l'instrumentale.

Parfois, dans les tablatures du luth, on aperçoit un procédé mélodique qui ne s'est pas conservé dans la musique moderne: les notes de la gamme sont altérées chromatiquement dans le but de préparer, ou mieux d'annoncer l'accord suivant. Ce serait une espèce de modulation anticipée, qu'on pensait peut-être un moyen propre à atténuer les passages brusques et l'incertitude de la tonalité. Il est bien vrai, d'ailleurs, que le compositeur était dans un doute continuel sur l'usage des vrais degrés de la gamme, surtout lorsqu'il s'agissait du mode mineur, dont la formation définitive exigea une longue expérience et l'adaptation du sentiment artistique; cela ne peut étonner, se rapportant à une époque où les deux modes acceptés dans l'art moderne allaient se développer de la tonalité antique. En voici un exemple:

1. Zippel G., *I suonatori della Signoria di Firenze;* Trento, Zippel, 1892.

2. *Ragionamenti accademici*, IIIe; Venezia, Fr. Franceschi, 1567.

3. Manière d'accorder le luth et disposition des touches sur le manche de l'instrument.

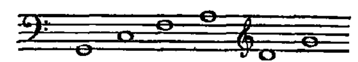


J'ai recueilli dans mes ouvrages d'autres nombreux exemples de mélodies aussi caractéristiques[1]. Ce ne sont pas cependant les plus saillants, parce qu'en faisant le choix des compositions à remettre au jour pour l'*histoire de l'art*, j'ai dû laisser de côté la plupart des pages que j'avais transcrites d'après les tablatures originales, à cause de l'intolérable extravagance du contenu, et ces pages fournissaient précisément les exemples les plus caractéristiques des procédés mélodiques que je viens de signaler.

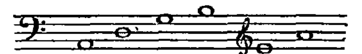
Dans l'histoire de l'art musical les auteurs s'arrêtèrent avec un grand soin, mais avec une méthode trop exclusive, sur la musique d'église, sur l'origine et le développement du mélodrame, et en général sur les formes de style sévère; ils s'occupèrent seulement en passant de l'élément populaire, qui fut cependant si utile pour émanciper la composition musicale des entraves pédantesques de l'école flamande, dirigeant l'art vers le sentiment de l'expression. Il reste encore des vestiges, dans les tablatures, de la musique populaire du XVIe siècle, le luth ayant été populaire par les chansons et les airs divers de danse qui résonnaient sur ses cordes; même la forme des compositions originales pour le luth avait un caractère sûrement populaire. Et pourtant tout cet ensemble artistique n'a pas attiré, comme il l'eût mérité, l'attention des historiens. Il se peut que l'obstacle de l'écriture, plutôt incommode à déchiffrer, ne fût guère séduisant pour eux; il se peut encore que la perte de temps les ait effrayés, ou que la difficulté d'étudier les anciennes tablatures dans les bibliothèques publiques, où elles ont trouvé un abri assuré et parfois une indifférence fâcheuse, les ait empêchés de s'y appliquer. Voilà pourquoi un fait fort important, où il faut relever le vrai principe de la musique instrumentale et l'élément le plus actif de l'évolution de l'art, ne se montre pas dans l'histoire avec l'évidence qu'on devrait lui reconnaître. Nous possédons cependant quelques monographies très intéressantes sur ce sujet, d'autant plus à apprécier par leur rareté; je cite pour la France la belle publication de M. Michel Brenet, *Notes sur l'histoire du luth en France*, dans les Ve et VIe volumes de la *Rivista musicale italiana;* pour l'Espagne, *les Luthistes espagnols*, par G. Morphy (Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1902); et pour l'Allemagne, le volume du docteur Oswald Körte, *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16 Jahrhunderts* (Leipzig, Breitkopf et Härtel). L'ouvrage de Wasielewski, *Geschichte der Instrumentalmusik in XVI. Jahrhundert* (Berlin, Guttentag, 1878), offre des transcriptions de quelques tablatures de luth italiennes, françaises et allemandes. Je me reporterai à ces livres sur quelques points, tandis que je traiterai en détail des tablatures, particulièrement du luth italien, que j'ai eu sous les yeux et dont je puis parler en connaissance de cause, puisque j'en ai fait la transcription entière en notation moderne[2].

Voyons tout d'abord en quoi consiste ce système d'écriture musicale. Je vais l'expliquer en peu de mots.

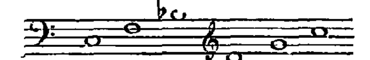
Le but de la tablature était de représenter l'exécution de la musique sur l'instrument. Dans l'*accordatura*, la plus commune, les six cordes du luth sur la touche rendaient les sons :



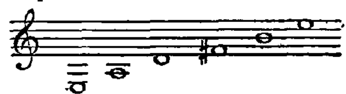
et parfois, particulièrement dans le cas où l'accompagnement des voix l'exigeait, ces sons étaient haussés d'un degré :



On rencontre encore d'autres façons d'accorder l'instrument, c'est-à-dire l'une pour le luth *quartino :*
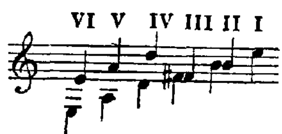


et l'autre pour le *tiorbino :*



(Cf. la *Selva di varia ricreatione* di Horatio Vecchi.)

Dans mes transcriptions j'ai toujours adopté cette dernière *accordatura* pour deux raisons : d'abord je m'en servais pour pouvoir écrire la musique sur une seule portée, ensuite j'en rendais l'exécution facile, avec le même effet que le luth, sur le *terzino* de la guitare, dont la troisième corde est rabaissée d'un demi-ton. Comme les cordes du luth, à l'exception de la chanterelle, étaient doubles (les trois basses en octave, et les deux autres à l'unisson), la disposition des cordes sur le *terzino* de la guitare doit être réglée ainsi:



Le *terzino*, étant un instrument *transpositeur* à la tierce mineure, rend de cette manière le même effet

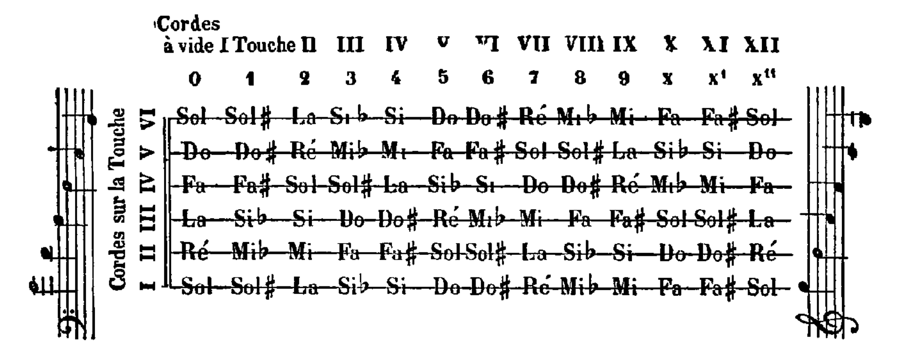
1. *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Kenntnis des Ursprungs der modernen Tonkunst*, Leipzig, Breitkopf et Hartel, 1891; et *Note circa alcuni artisti italiani della prima metà del cinquecento*, Torino, Bocca, 1902 (extrait de la *Rivista musicale italiana*, vol. IX).

2. Aux siècles XVIe-XVIIIe on s'est servi de tablatures pour noter la musique à jouer sur des instruments très disparates. Nous en trouvons des exemples nombreux, regardant les luths, les guitares, la *zither*, la mandore, le colachon, l'*angelica*, les violes, le violon, le *clavier*, l'orgue et le flageolet, avec l'interprétation des *fac-similes*, dans le livre de M. W. Tappert, *Sang und Klang aus alter Zeit* (Berlin, L. Liepmannssohn, 1906). Beaucoup de ces pièces sont intéressantes, même ne donnant pas une idée complète de l'instrument ou de l'ouvrage auxquels elles se réfèrent.

que le luth généralement en usage. La tonalité de la transcription toutefois se transporte à la sixte majeure ou à la quinte, selon l'une ou l'autre des *accordature* ordinaires que l'on suppose employées dans la tablature. Je fais observer qu'il est inutile de noter l'octave qui résonne avec les trois cordes basses, puisqu'il ne s'agit ici que d'un redoublement ayant pour but et pour effet d'obtenir le meilleur ensemble de force et de souplesse dans la sonorité des accords.

Dans la tablature les six lignes de la portée représentent les six cordes de l'instrument, et les numéros, ou les lettres, qui y sont notés indiquent la touche sur laquelle les doigts de la main gauche doivent presser, tandis que la droite pince la corde. Au-dessus de la portée, les figures de valeurs rythmiques ne diffèrant guère de celles employées aujourd'hui, guident l'exécutant dans la division rythmique des notes, en considérant comme règle que les valeurs restent les mêmes jusqu'au changement de la figure. Une petite croix à côté du numéro ou de la lettre signifie que le doigt doit continuer la pression afin de maintenir la vibration de la corde pour prolonger la note sur les suivantes; cependant toutes les notes à prolonger ne sont pas ainsi marquées, et rarement la petite croix est employée pour faire comprendre qu'il faut maintenir la position de la main sur la touche à l'endroit indiqué.

Pour le luth italien, les lignes sont tracées dans la situation que l'instrument prend sous la main de l'artiste, et les touches sont précisées par des numéros; il en résulte par conséquent cette tablature :



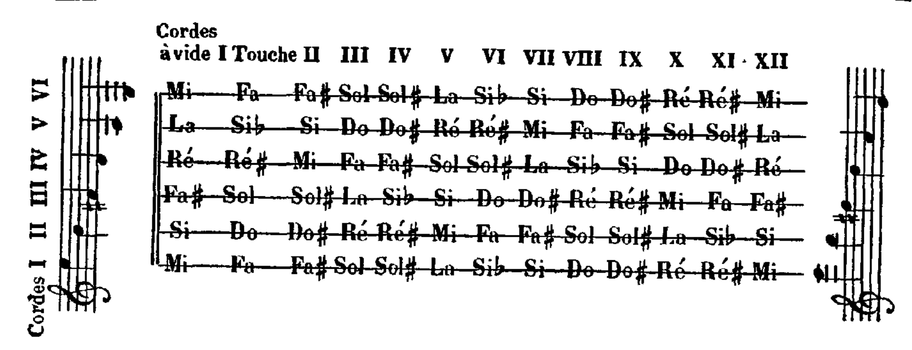
Les lettres *y* et *z* servirent aussi à indiquer les XIe et XIIe touches.

Dans la tablature française, la situation est tout à fait l'inverse de l'italienne, avec la substitution des lettres de l'alphabet aux numéros :

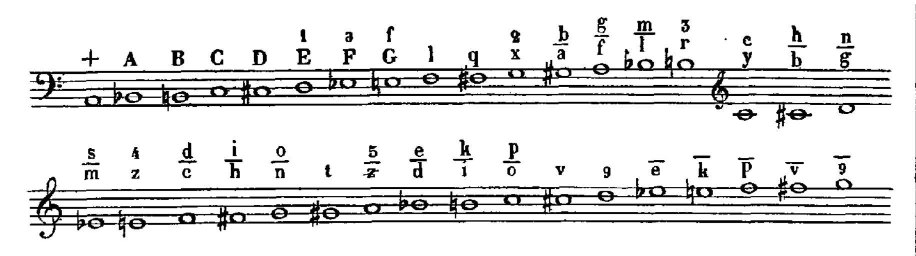
Cordes sur la Touche	Cordes à vide	I Touche	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
	a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m	n
I	Sol	Sol#	La	Sib	Si	Do	Do#	Ré	Mib	Mi	Fa	Fa#	Sol
II	Ré	Mib	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	Sib	Si	Do	Do#	Ré
III	La	Sib	Si	Do	Do#	Ré	Mib	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La
IV	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	Sib	Si	Do	Do#	Ré	Mib	Mi	Fa
V	Do	Do#	Ré	Mib	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	Sib	Si	Do
VI	Sol	Sol#	La	Sib	Si	Do	Do#	Ré	Mib	Mi	Fa	Fa#	Sol

Quelques luthistes inscrivirent les lettres de la tablature française en profitant des six espaces blancs qui se trouvent entre les cinq lignes d'une portée, et en dessus et en dessous de la portée, mais la lecture en devient très fastidieuse : 1 2 3 4 5 6

Une autre règle est le fondement de la tablature allemande du luth, règle ingénieuse et commode qui rend la portée inutile. En effet, en écrivant dans la position suivante les numéros et les lettres, on obtient des signes sûrs pour indiquer les notes qui doivent leur correspondre :



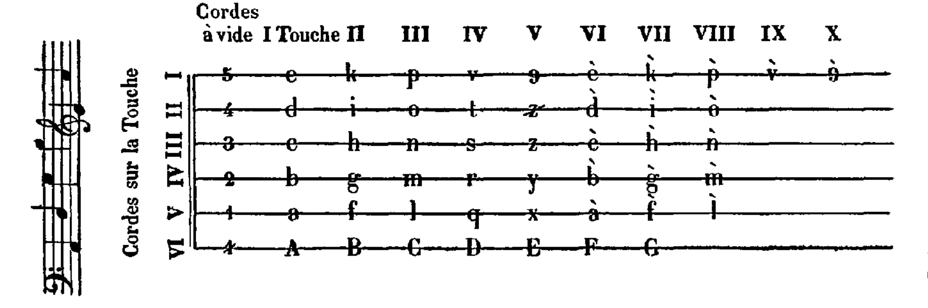
L'ensemble nous fournit la transcription en notes :

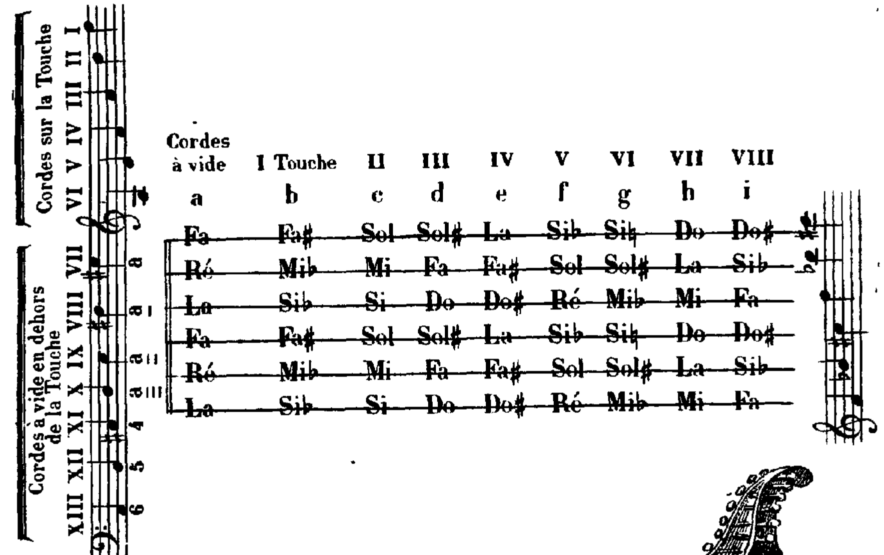


C'est ainsi que j'ai exposé le système de tablature employé par Judenkünig et par Hans Newsidler dans la première moitié du XVIᵉ siècle; il représente une simplification de la tablature dont traite Virdung dans le livre, rare aujourd'hui, *Musica getutscht und aussgezogè*, imprimé à Bâle l'an 1511. Virdung redouble les lettres minuscules après avoir épuisé l'alphabet; sur la sixième corde il place en majuscules les lettres de la cinquième, et au lieu du *p* il écrit *ll*. Les tablatures de Gerle, notées d'après les mêmes règles, nous offrent une légère différence : celui-ci distingue les sons de la sixième corde avec des numéros progressifs marqués d'une petite ligne au-dessus[1].

Vers la moitié du XVIIᵉ siècle on se servit en France, et plus tard en Allemagne aussi, pour un luth à 13 cordes, d'une *accordatura* spéciale en y adaptant la tablature française. Cependant ceux qui eurent pour but de leurs études la notation musicale ne s'en occupèrent guère. En voici l'explication :

1. Dans mes transcriptions je me sers toujours du système suivant, que je dispose ici seulement pour la tablature italienne, tandis que pour la tablature française il suffit de retourner à l'envers la situation des cordes: (Tablature italienne: 1, 2, 3, 4, 5, 6; Tablature française: 6, 5, 4, 3, 2, 1) (dans la tablature allemande le ton reste ainsi transporté à la quinte des sons dont j'ai donné le tableau tout à l'heure) :





Cordes à vide a	I Touche b	II c	III d	IV e	V f	VI g	VII h	VIII i
Fa	Fa♯	Sol	Sol♯	La	Si♭	Si♮	Do	Do♯
Ré	Mi♭	Mi	Fa	Fa♯	Sol	Sol♯	La	Si♭
La	Si♭	Si	Do	Do♯	Ré	Mi♭	Mi	Fa
Fa	Fa♯	Sol	Sol♯	La	Si♭	Si♮	Do	Do♯
Ré	Mi♭	Mi	Fa	Fa♯	Sol	Sol♯	La	Si♭
La	Si♭	Si	Do	Do♯	Ré	Mi♭	Mi	Fa

Je suis d'avis que c'est pour ce luth extraordinaire que J.-S. Bach a écrit le *Prélude* inséré sous le n° 3, avec le ton transposé dans la réduction pour le piano, *des 12 kleine Präludien oder Uebungen für Anfänger;* celui-ci, en effet, ne convient point à l'exécution sur le luth ordinaire, tout en étant désigné *pour le luth.*

Lorsqu'on ajoute au luth un certain nombre de cordes, généralement sept, qui résonnent à vide en dehors de la touche, du côté de la corde basse, il en résulte l'*archiluth* ou *théorbe.* Ces cordes à vide étaient réglées par degrés diatoniques selon le ton de la musique mise en tablature, et l'on pouvait facilement reconnaître aux lettres, ou aux numéros inscrits dans celle-là, lesquelles de ces cordes il fallait pincer en jouant. La physionomie de l'instrument en était agrandie avec éclat, mais son caractère était diminué par la richesse des ressources; toutefois deux seules cordes basses, à vide en dehors du manche, furent une aide merveilleuse pour le luth ordinaire, tout en lui conservant parfait son timbre restreint : elles descendaient graduellement de deux tons, ou d'un ton et d'un demi-ton, au-dessous de la sixième corde, selon l'opportunité. On en trouve des exemples nombreux dans les tablatures les mieux élaborées de la seconde moitié du XVI[e] siècle.

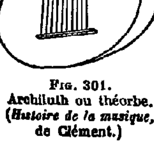


Fig. 301.
Archiluth ou théorbe.
(*Histoire de la musique,* de Clément.)

Le luth ou le théorbe, à cordes métalliques à pincer avec le plectre, de même que la mandoline moderne, devient le *chitarrone;* cet instrument donnait un grand effet dans les orchestres grâce à la pleine sonorité de ses accords *a strappate,* tandis que, joué seul, l'exécution n'avait que fort peu de valeur pour l'art, en raison de son timbre trop âpre.

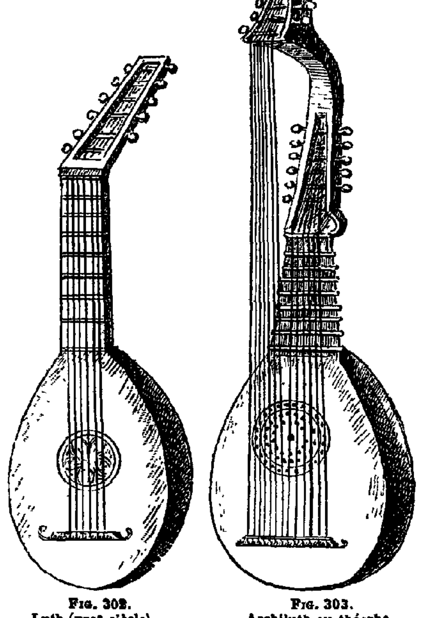


Fig. 302.
Luth (XVI[e] siècle).

Fig. 303.
Archiluth ou théorbe.

En France [1], on connaît des joueurs de luth du XIV[e] et du XV[e] siècle : Henri de Graniere, Wouter de Berchem, Henri, Conrad et Lyenart Boclers, Lallemant,

1. Brenet.

Jean Rogier, Gaspard Hoste, Louis de Luxembourg, etc.; mais ce n'est qu'en l'an 1529 que parut à l'imprimerie de Pierre Attaingnant de Paris un livre de tablature pour le luth. Körte en a reproduit quelques compositions : deux préludes, un air de danse, une chanson et une pièce bien insignifiante sous le titre de *la Guerre*. Vasielewski aussi présente des exemples de cette tablature, mais dans une notation



Fig. 304. — Luthiste du xve siècle.

qui laisse à désirer plus de soin pour la clarté des valeurs rythmiques dont dépendent les diverses parties de la musique interprétée par lui.

Le livre de Vasielewski nous donne de même des transcriptions de la musique de Hans Judenkünig, le premier luthiste allemand qui a mis en tablature et publié (1523, à Vienne d'Autriche) un petit *Lautenbuch*, pour faciliter l'étude et la pratique de son instrument.

L'ouvrage de M. Morphy sur les luthistes espagnols, que j'ai déjà cité, mérite toute attention surtout au sujet des notices historiques, critiques et bibliographiques rapportées dans les pages de préface; cependant ces notices ne sont pas entièrement acceptables sans revision. La musique publiée par l'auteur représente des chansons (*Romances, Villancicos, Sonnets,* etc.) à une voix avec accompagnement de luth (*vihuela*), et des compositions instrumentales pour le luth, tirées des tablatures de Louis Milan, dont *El Maestro* (1536) est le plus ancien des livres de tablature imprimés en Espagne, de Luis de Narvaez (*Delfin para vihuela,* 1538), de Alonso de Mudarra (*Tres libros de musica en cifras,* 1546), de Anriquez de Valderrábano (*Silva de Sirenas,* 1547), de *Diego Pisador* (*Libro de musica de vihuela,* 1552), de Miguel de Fuenllana (*Orphenica lira,* 1554), de Venegas de Hinestrosa (*Libro de cifra nueva,* 1557) et de Esteban Daza (*El Parnaso,* 1576).

A mon avis, il y a à regretter dans les transcriptions de M. Morphy, plus que dans celles de M. Vasielewski, une certaine insouciance quant à l'écriture moderne des notes, laquelle devrait être très soignée afin de montrer bien clairement la vraie constitution de l'ancienne polyphonie.

En Italie il y avait des tablatures de luth dès les premières années du xvie siècle publiées à Venise par O. Petrucci (1507-1508), et parmi les luthistes étaient connus Giovanni Ambrosio D'Alza de Milan et Alberto De Ripa de Mantoue; celui-ci laissa de lui une grande renommée en France, où il fut pendant vingt-cinq ans consécutifs au service de François Ier et de Henri II et où, après sa mort, sa musique, inédite jusqu'alors, fut recueillie et imprimée (1553-1558) par les soins du luthiste français Guillaume Morlaye, son disciple et admirateur. Les ouvrages déjà cités ont traité de façon complète des tablatures de D'Alza et de De Ripa, et donné plusieurs exemples de transcriptions. Je dirai seulement que le livre de D'Alza, publié en 1508, contient :

Padovane diverse.
Calate a la spagnola.
Calate a la taliana.
Tastar de corde con li soi recercar drietro.
Frottole.

Je remarque que les *frottole* à plusieurs voix sont un genre de composition très intéressant, parce qu'elles n'ont ni les formes, ni les intentions, ni les manières de l'école flamande; elles ne proviennent pas même directement de l'art populaire. Elles constitueraient plutôt les premiers essais d'un art savant profane, qui tâchait de mettre l'expression musicale en juste rapport avec le sentiment des paroles. Les luthistes mirent en tablatures les *frottole* les plus parfaites, comme plus tard ils transportèrent sur le luth les *madrigali* et puis les chansons françaises, qui vers la moitié du xvie siècle eurent de grands succès en Italie. D'une forme plus simple, d'une structure plus régulière, d'un dessin mélodique plus précis que le *madrigal*, les chansons françaises atteignaient au plus haut degré la vérité de l'expression, et d'ailleurs la variété des effets et la souplesse du rythme, ajoutées aux doctes artifices de la science musicale, leur donnaient le charme spécial des manifestations directes de l'art populaire, dont elles s'inspiraient.

Je résume brièvement mes recherches sur les luthistes des siècles xvie et xviie.
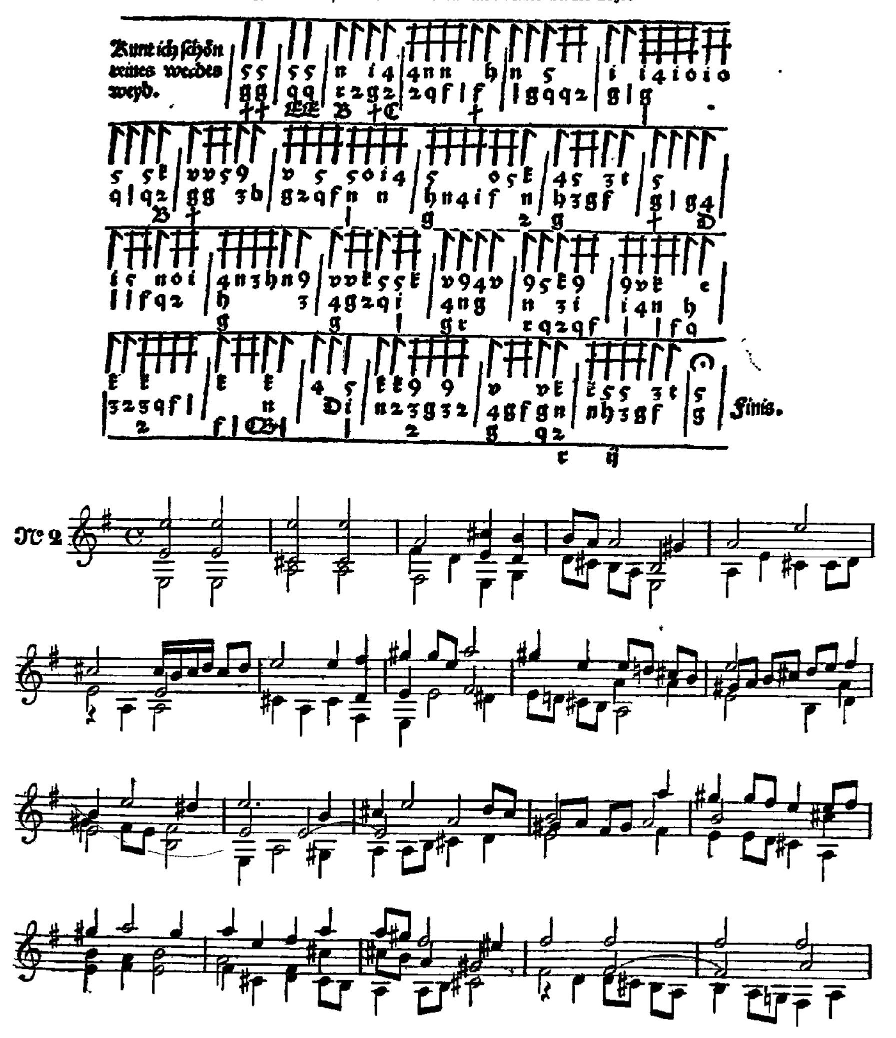
Hans Newsidler est le premier d'entre eux : né à Presbourg, puis devenu citoyen de Nuremberg, il fabriquait, dans les premières années du xvie siècle,
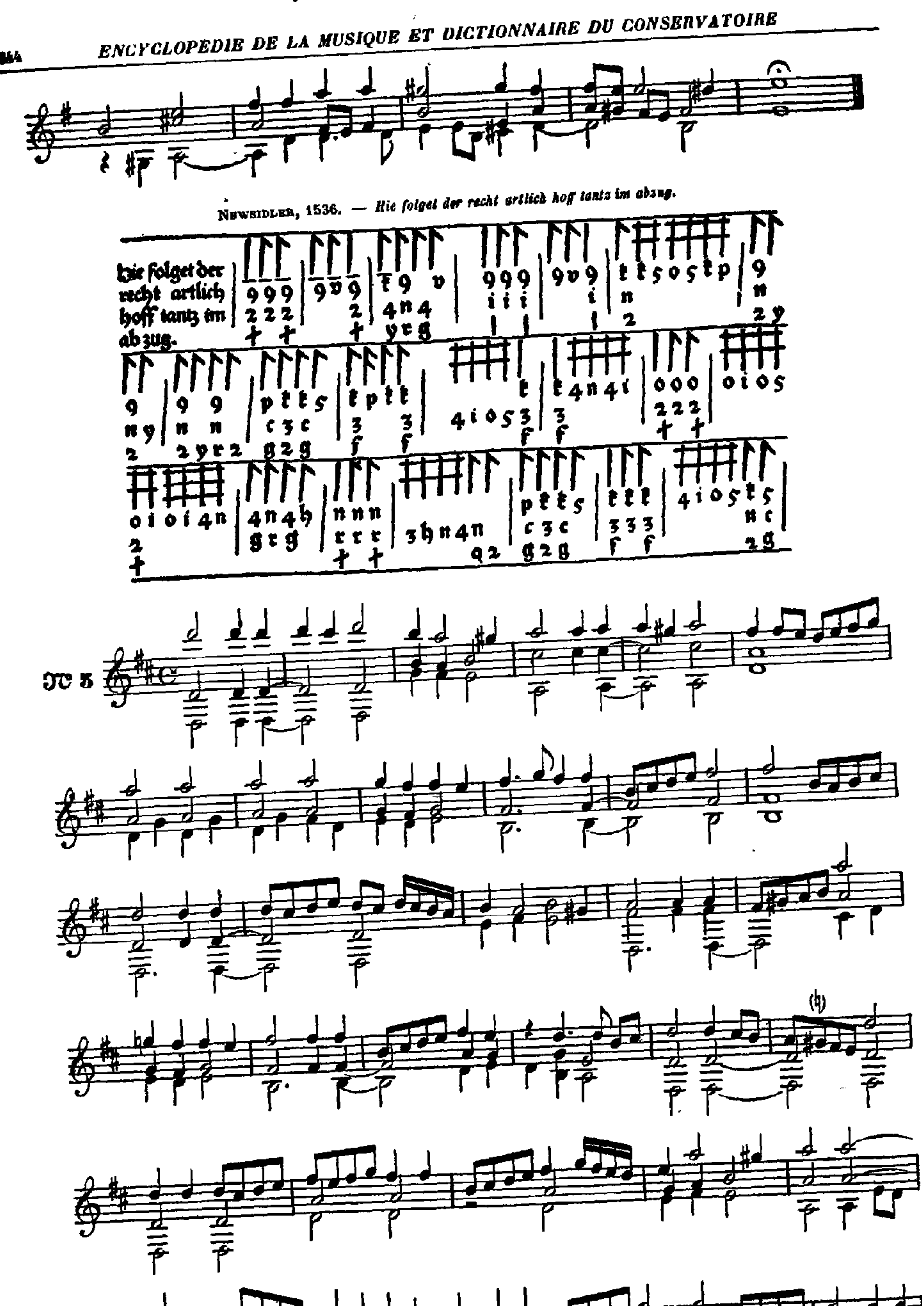
des luths qui étaient fort recherchés dans toute l'Europe, et en 1536 et 1544 il publia deux livres de luth, afin d'apprendre l'instrument aux amateurs. Il mourut en 1563. J'ai transcrit de lui l'ouvrage imprimé en 1536 à Nuremberg par Johan Petreio : *Ein Newgeördent Künstlich Lautenbuch*, etc. J'y ai trouvé beaucoup de chansons polyphoniques flamandes, à deux et à trois voix, dont quelques-unes ont été conservées dans la forme originale par le précieux volume de O. Petrucci, *Harmonice musices Odhecaton*, et plusieurs airs de danse qui constituent la partie la plus importante du recueil.

Quant aux chansons, on doit admirer l'art par lequel Newsidler a su suppléer, en se servant de quelques simples *diminutions* (*fioriture*), au manque d'effet que la musique vocale polyphonique devait nécessairement subir lorsqu'elle était transportée sur un instrument aussi pauvre de sonorité homogène que le luth. Les airs de danse, au contraire, ont toujours très bien réussi, et se dégagent vifs, gracieux et caractéristiques, avec une simplicité charmante. Je reproduis un exemple des chansons et des danses avec le *fac-similé* du texte original, pour montrer comment on mettait en pratique l'ancienne tablature allemande du luth.

En comparant la transcription avec l'original, on doit faire attention que le ton est transposé à la quinte, et que dans la danse Newsidler baissa d'un degré la sixième corde.

NEWSIDLER, 1536. — *Kunt ich schön reines werdes weyb.*




Newsidler, 1536. — Hie folget der recht artlich hoff tantz im abzug.
Hie folget der recht artlich hoff tantz im abzug.
N° 5

A cette époque était célèbre en Italie le luthiste Francesco da Milano, que ses contemporains appelèrent *il divino*. On connaît bien peu de sa vie; dans sa jeunesse il était peut-être aux gages de Gonzaga à Mantoue, et certainement vers l'an 1530 il fut à Rome auprès du cardinal Ippolito de' Medici. *Il divino,* dont il nous reste bien des tablatures de luth, traita toujours les formes les plus pures de l'art, soit en se livrant à des *Fantasie* originales, bien souvent constituées au commencement par des *canoni* à la quarte, à la quinte ou à l'octave, qui se développent ensuite avec une imagination très libre, soit en s'inspirant de l'ensemble d'une chanson, dont il agrandissait quelques traits saillants, avec les complications du style de ce temps-là, mais avec une clarté admirable de pensée. Il paraît plus sévère dans les *Ricercari,* dont la simplicité n'a d'égale que la douceur.

Il eut aussi le mérite de contribuer au progrès de la culture musicale comme transcripteur : grâce à sa renommée se répandirent en Italie les chansons françaises, dont il mit en tablature (1536) *La Battaglia francese* et *La Canzon degli uccelli* de Janequin, puis peu à peu les meilleures compositions du genre. On ne rencontre cependant pas d'airs de danse dans ses tablatures; si cela prouve que le compositeur ne voulut jamais abandonner les sphères les plus élevées de l'art, d'un autre côté il est à regretter qu'un musicien aussi parfait que lui n'ait pas traité ces formes nouvelles, créées par le génie populaire, qui ont eu tant d'influence pour faire sortir la mélodie du style polyphonique. J'ai publié beaucoup de musique de Francesco da Milano (Libro Io et Libro IIIo) en quelques-uns de mes ouvrages[1]; je citerai ici un *Ricercare* de sa composition.

1. Consultez à ce propos les ouvrages déjà nommés, le *Saggio sulla melodia popolare del cinquecento,* edizione Ricordi, et les *Sammelbanden der Internationalen Musikgesellschaft,* anno IVe, fascicolo 2

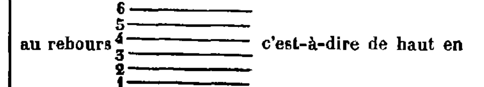
FRANCESCO DA MILANO, 15... — *Ricercare.*

Nº 4

Perino Fiorentino, élève de Francesco da Milano, s'efforça de surpasser son maître, en cherchant de nouvelles combinaisons de sons et de nouveaux entrelacements de parties. J'ai lu quelques-unes de ses *Fantasie* dans le Libro III° de Francesco (1547), mais si elles sont surprenantes à cause de la difficulté de leur exécution, elles n'excellent pas par l'élégance de l'idée.

Pietro Paolo Borrono est du même temps et du même pays que Francesco da Milano. J'ai pu examiner son *Libro Ottavo* de tablature du luth, imprimé à Venise par G. Scotto en 1548. Au premier abord, il me promettait merveilles, parce qu'il contenait force *Pavane, Saltarelli,* plusieurs *Fantasie* (deux de l'auteur et onze de Francesco da Milano), quelques chansons françaises (une de Josquin et quatre de musiciens inconnus), et deux *Motetti* de J. Mouton; cependant le résultat de ma lecture n'a pas répondu à mon attente. Soit à cause de l'inhabileté du transcripteur pour le luth, qui pourtant se dit *eccellente* dans le titre de son livre, soit à cause des fautes communes à toutes les éditions de Scotti, peu de pages de cette tablature peuvent être interprétées d'une façon sûre. Il ne reste que la faible satisfaction de remarquer, en comparant quelques chansons avec d'autres tablatures, la grande liberté que prenaient les luthistes en faveur de leur instrument dans la traduction musicale, non seulement en enrichissant de *fioriture* la forme originale, mais aussi en réduisant l'harmonie jusqu'à l'insignifiance, et parfois même en changeant entièrement les accords, afin d'exécuter avec beaucoup de sonorité sur le luth les compositions écrites pour les voix.
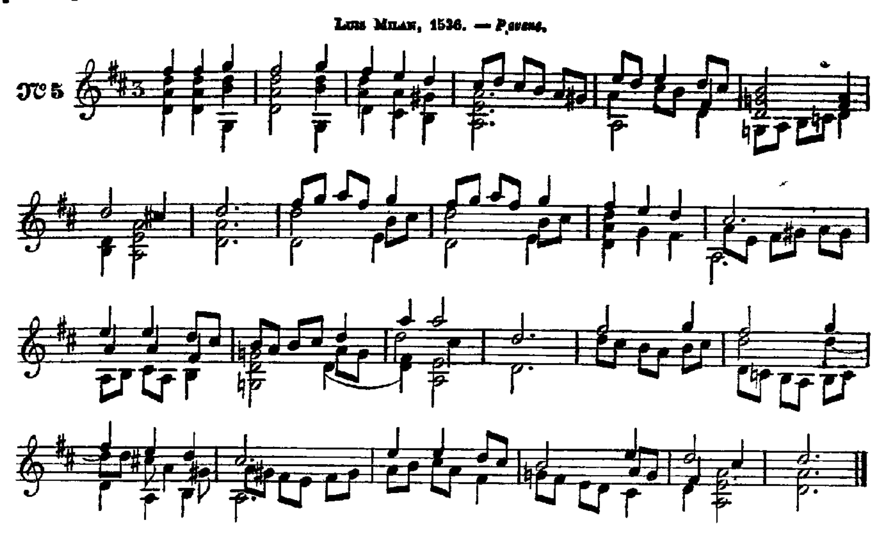
Je me sers des *fac-similés* de M. Morphy, dans l'ouvrage cité, pour interpréter une *Pavane,* un peu fade mais gracieuse, et une *Romance* assez intéressante comme étant l'un des plus anciens exemples de ce genre dans l'art moderne. Ces compositions sont mises en tablature dans le livre *El Maestro* (1536) de Luis Milan, musicien qui était au service du vice-roi de Valence, Don Hernando de Aragon, et qui jouit d'une grande renommée en son temps. Il emploie la tablature italienne, mais il place les cordes au rebours
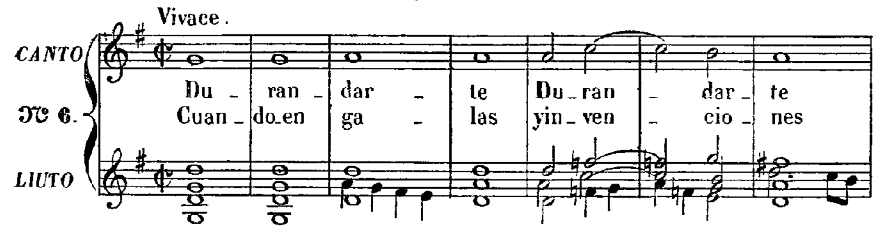


c'est-à-dire de haut en bas, et, lorsqu'il doit noter une chanson avec accompagnement de luth, il écrit en rouge sur les cordes la touche (numéro) qui se rapporte à la voix. Cette trouvaille très ingénieuse a été adoptée par d'autres luthistes espagnols, qui cependant ont accepté presque généralement le système des tablatures italiennes

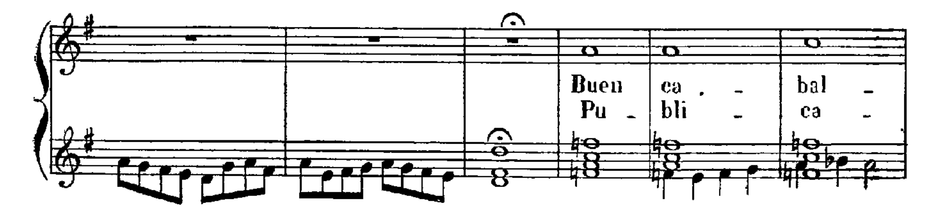
avec les cordes de bas en haut 1 2 3 4 5 6 n'y pratiquant que quelques légères modifications, que l'on peut comprendre bien aisément.
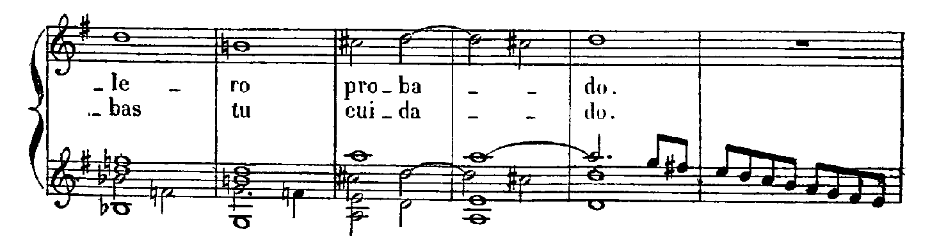
Luis Milan, 1536. — *Pavane.*
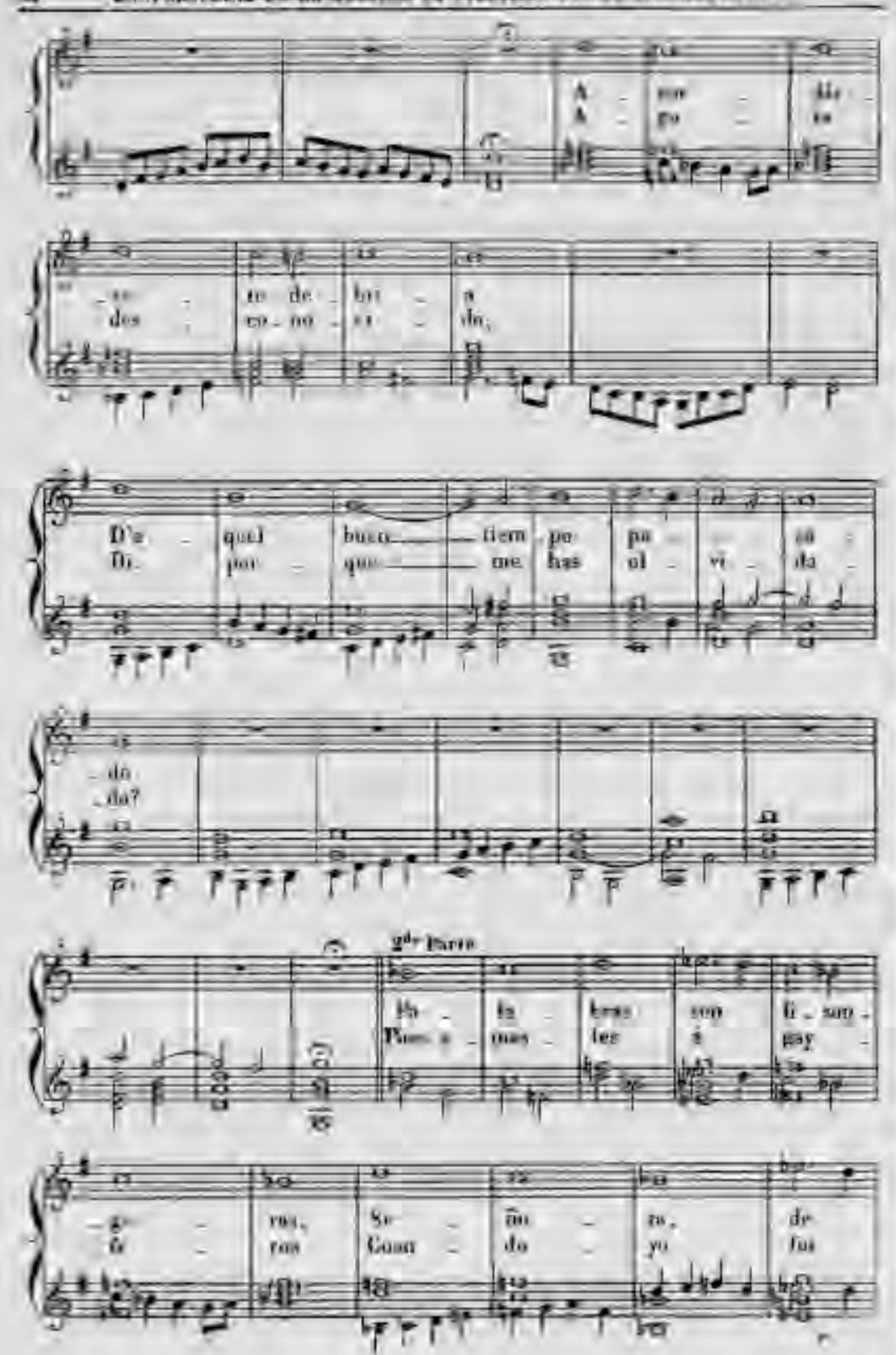


Luis Milan, 1536. *Romance.*
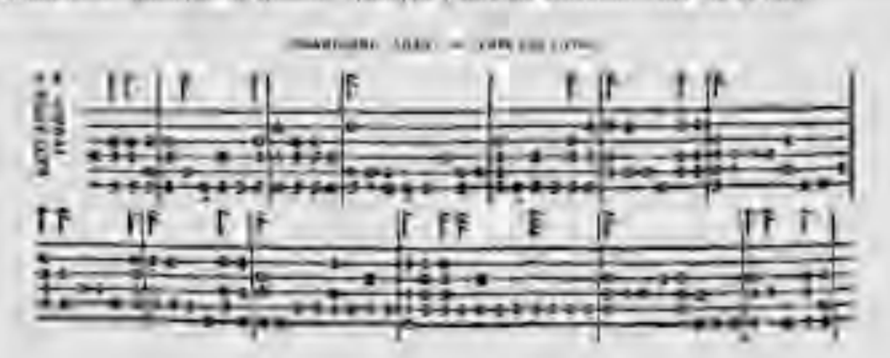







D'e quel buen tiem po pa sa
Di por que me has ol vi da
2de Parte

Vers le milieu de ce siècle commença à se distinguer Domenico Bianchini, surnommé *il Rossetto* à cause de sa chevelure; il fait dans son *Libro Primo de intabolatura*, qu'il publia en 1546, des *Ricercari*, qu'il avait composés lui-même et qui sont souvent estimables par leur clarté, et plusieurs airs de danse, où il développe des variations bien simples dans les différents rythmes du *Pass' e mezzo*, de la *Pavana* et du *Saltarello*. Cependant cette musique du Rossetto, quoique élégante, reflète le caractère, moderne et bien varié des danses de cette époque. Mais vers la fin du livre j'ai trouvé une des plus belles réductions de musique polyphonique que m'aient offertes dans ce genre les tablatures que j'ai vues. C'est la chanson française *Tant que vivrai*, douce, limpide, gracieuse, telle qu'elle jaillit naturellement par inspiration (chose très probable) d'un motif populaire. Elle produit un excellent effet sur le luth.
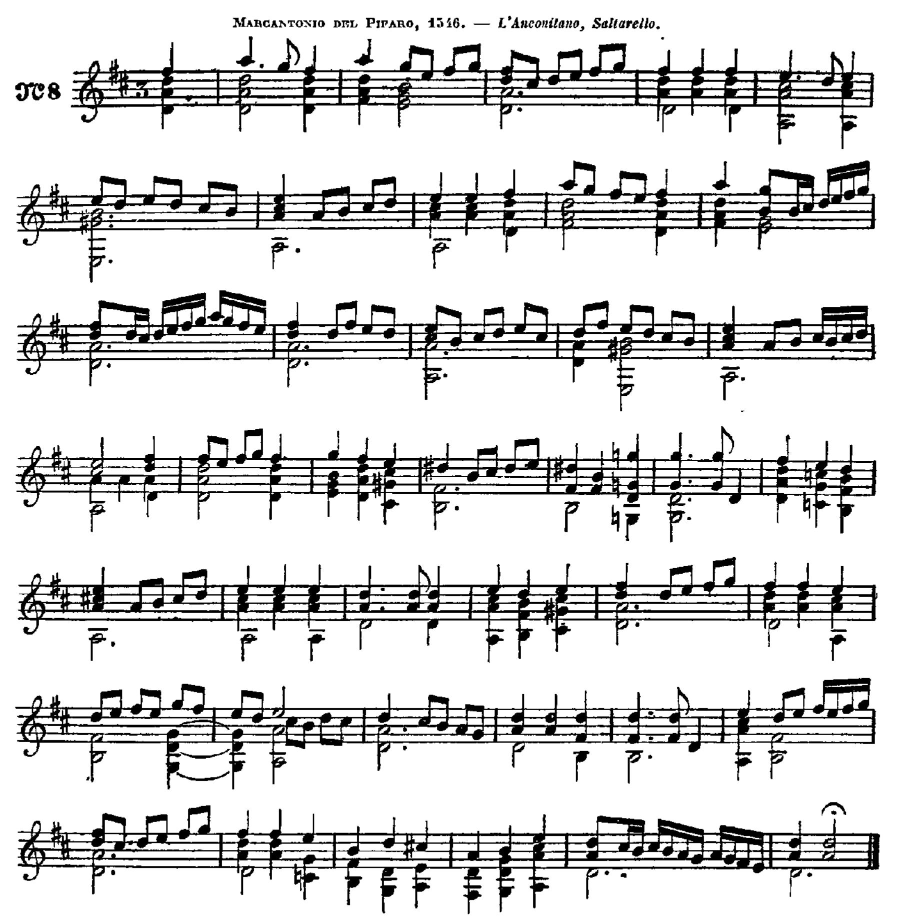


la forme originale d'une mélodie populaire, traitée avec finesse comme *Pass' e mezzo* et *Padovana* par d'autres auteurs (Gorzanis, etc.). Tout le reste des danses est d'une grande fadeur. J'eus bien des difficultés à surmonter lorsque j'essayai de lire les *Madrigali* et la musique d'église; sur ces tablatures on peut suivre pas à pas les transformations que subissaient les différents modes dérivés de l'art grec, à cause des altérations chromatiques que les chanteurs employaient dans la musique polyphonique avant Palestrina et que les luthistes écrivaient scrupuleusement dans leurs tablatures. Je ne regrette donc pas la peine que les pages de Rotta m'ont donnée, pour avoir pu y surprendre dans la pratique le fait par lequel le caractère de la musique ancienne disparaissait en présence de l'influence inconsciente qui créait l'art moderne.

Les *Ricercari* que Rotta a écrits sont sans attrait.

Marcantonio del Pifaro, de Bologne, qu'il ne faut pas confondre avec Pifaro, père de Tromboncino, publia, dans son *Libro Primo* de tablature pour le luth (1546), *Chiarenzane* et *Saltarelli*, auxquels il donna pompeusement le titre de « toute espèce de danses ». A ce qu'il paraît, la *Chiarenzana* était un *Pass' e mezzo* en mouvement un peu vif (₵); des *Saltarelli* je reproduis *l'Anconitano*, qui, malgré quelques suites d'accords un peu choquants pour nos oreilles, me parut être la meilleure composition de Pifaro. Les deux formes qu'il a exclusivement employées finissent par ennuyer, bien que la variété, pour ne pas dire l'extravagance, des tons et des modes, qui se succèdent continuellement sans aucun égard pour le sentiment de la tonalité et pour l'unité de la pièce, puisse surprendre.

Marcantonio del Pifaro, 1546. — *L'Anconitano, Saltarello.*

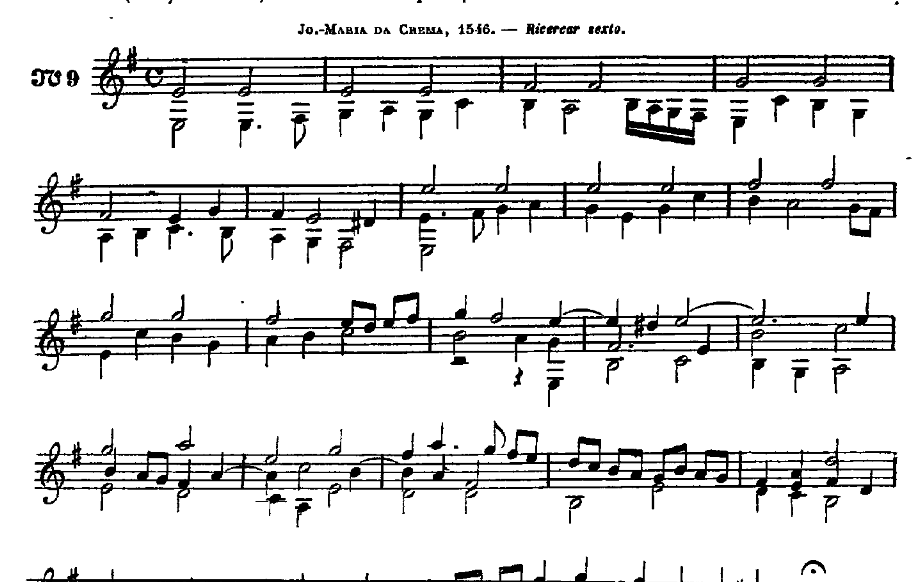


Quant à la manière de composer de Pifaro, je dirai seulement que de deux morceaux de *La Bataglia francese* de Janequin il fit une *Chiarenzana!* Cela ne faisait point scandale de son temps; d'autres luthistes ne se privèrent pas de faire étalage de leur habileté en disposant comme *Pass' e mezzi* et *Saltarelli* la même chanson et bien d'autres encore. Cependant ils montrèrent plus de goût que Pifaro.

Au contraire, on doit regarder comme un des meilleurs luthistes d'alors Joan-Maria da Crema. Le soin

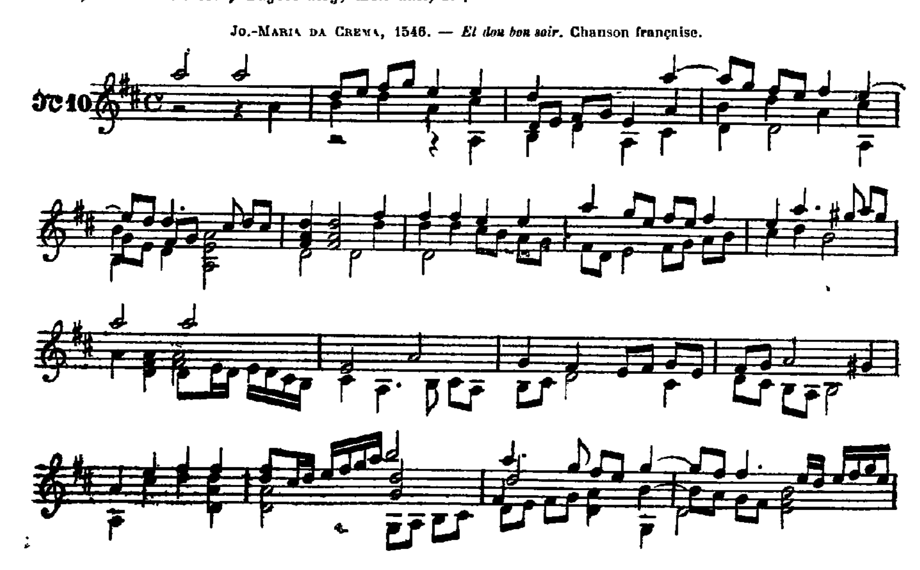
qu'il emploie pour conserver toujours sur le luth toute l'expression des pièces originales est vraiment admirable. De plus, les *Ricercari* de son *Primo Libro* de tablature (1546) montrent, dans les bornes permises par l'instrument, qu'il était un compositeur de valeur. Parmi ses quinze *Ricercari* je choisis le sixième, qui est agréable par le dessin naïf de la mélodie.
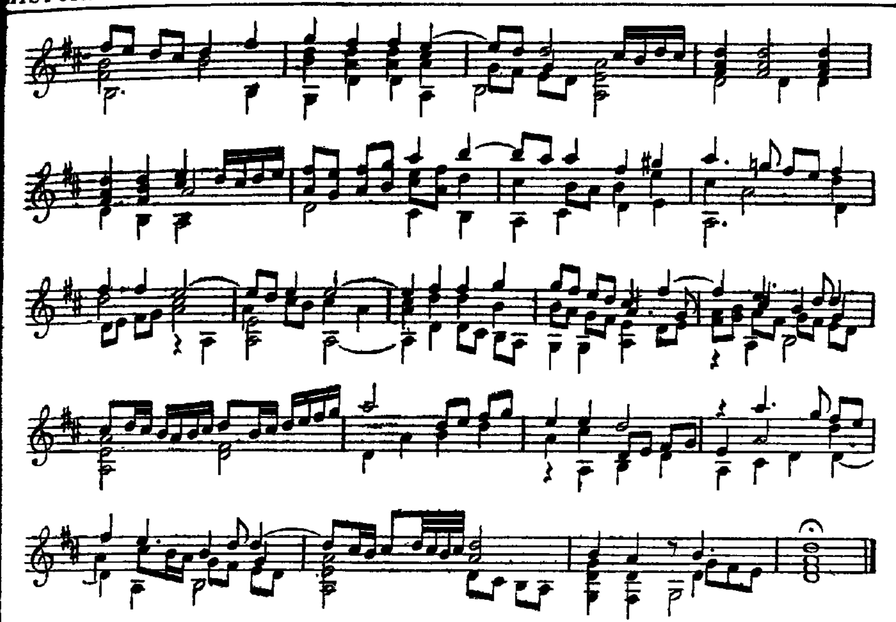
Jo.-Maria da Crema, 1546. — *Ricercar sexto.*



On trouve aussi dans le livre de da Crema plusieurs chansons françaises : *Entre mes bras, Vivre ne puis, Jayme le cœur, De vos servir, Amors ont changé, Le content est riche, Je le laray, Amis souffres, Jamais, Holla he, Et don bon soir, Bayses moy, Mon ami, Il n'est plaisir, Queis que ce* et *Allons allons;* elles mériteraient toutes d'être reproduites, tant elles ont de grâce; mais le manque d'espace ne me permet que d'en donner un seul exemple.

Jo.-Maria da Crema, 1546. — *Et don bon soir.* Chanson française.





La musique religieuse transcrite par Joan-Maria da Crema (*Queramus* et *Letare* de Josquino, *Quæ est ista* de Gombert et *Si bona suscepimus* d'auteur inconnu) m'a été une preuve de plus que ce genre de tablature n'a d'intérêt que par comparaison avec la composition originale. On doit s'étonner que de très bons luthistes, tels que Joan-Maria, et après lui Galilei, Terzi, Molinaro, Besard, etc., ne se soient pas aperçus de la profanation qu'ils commettaient en transposant sur les cordes du luth la musique d'église, soit à cause de la construction guindée à laquelle il fallait la réduire, soit à cause de l'effet très faible, je dirais presque ridicule, qui en résultait. Du moins ces tablatures conservent avec précision la tradition de la manière dont on exécutait chromatiquement la musique vocale du XVIe siècle : c'est une question qui est discutée chaudement et sans succès par ceux qui ne considèrent point la chose à ce point de vue.
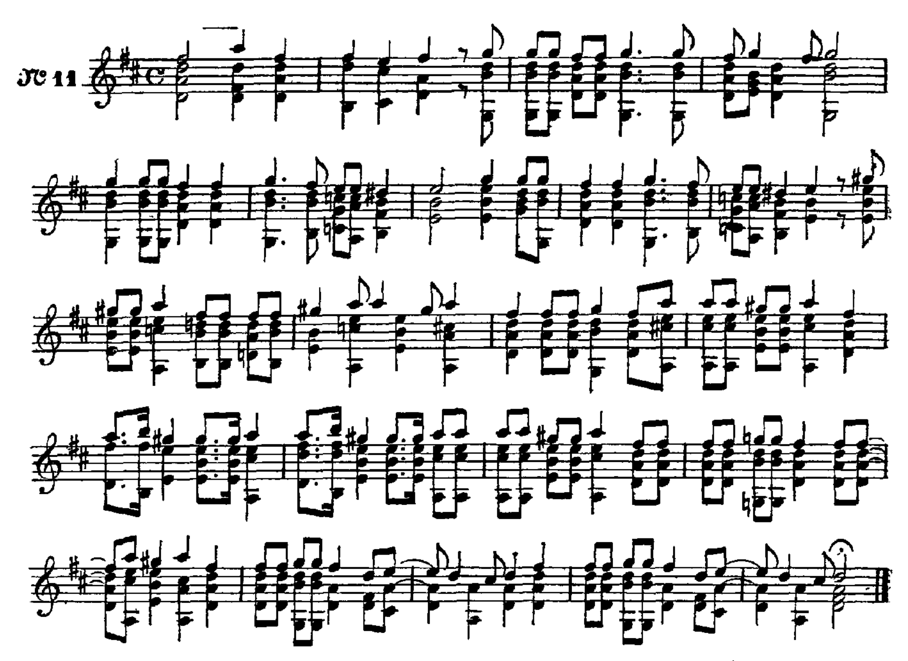
Il est étrange que les danses renfermées dans les dernières pages de ce livre si intéressant soient presque toutes très mauvaises. En outre, la division de la mesure est souvent fausse, ce qui me fait croire que Joan-Maria n'a pas eu part à la publication de ces pièces, qui ont été probablement ajoutées au volume par l'imprimeur afin de rendre celui-ci plus amusant et plus varié.

Dans le *Libro Primo* (1547), mis en tablature par Simon Gintzler, il y a 6 *Ricercari* de l'auteur, 19 *Motetti* à six, à cinq et à quatre voix de Josquin, Verdelot, Berchem, Mouton, Willaert, Arcadelt et Lupus, 6 *Madrigali* de Verdelot, Arcadelt et Berchem, et 6 chansons françaises de Sandrin et de Villiers. Tout cela a une valeur historique, parce qu'il serait difficile à présent de reconstituer les compositions de ces anciens maitres avec d'autres moyens. Parmi eux Sandrin est nommé par Rabelais comme un des musiciens les plus célèbres de son époque. La chanson *Mais pour quoy*, composée par lui dans le style polyphonique, est embellie de *fioriture* et de traits mélodiques rapides entre les notes originales d'une façon ultra-exubérante par Gintzler.

De la musique polyphonique fut aussi transcrite pour le luth (*Libro Secondo*, 1548) par Julio Abondante : *Madrigali*, chansons françaises, *Motetti*, *Ricercari* et *Napolitane*. L'édition de Scotto est fastidieuse à lire, et souvent même impossible à interpréter, car les erreurs de chiffres et les caractères obscurs se rencontrent à chaque pas. C'est dommage, parce que dans ce volume paraissent des compositions remarquables de Willaert, de Cipriano Rore, de Nicola Vicentino, dont on ne connaît aucune autre musique imprimée, et de Leonardo Barre. J'ai reconstruit à grand'peine le *Pater noster* de Willaert, dans lequel il existe des altérations chromatiques plus surprenantes que celles qui ont été notées dans le texte de Otto Kade dans le Ve volume de l'ouvrage historique d'Ambros (Cf. *Sammelbände der Int. Musik-Gesellschrift*, anno III, fasc. 3).
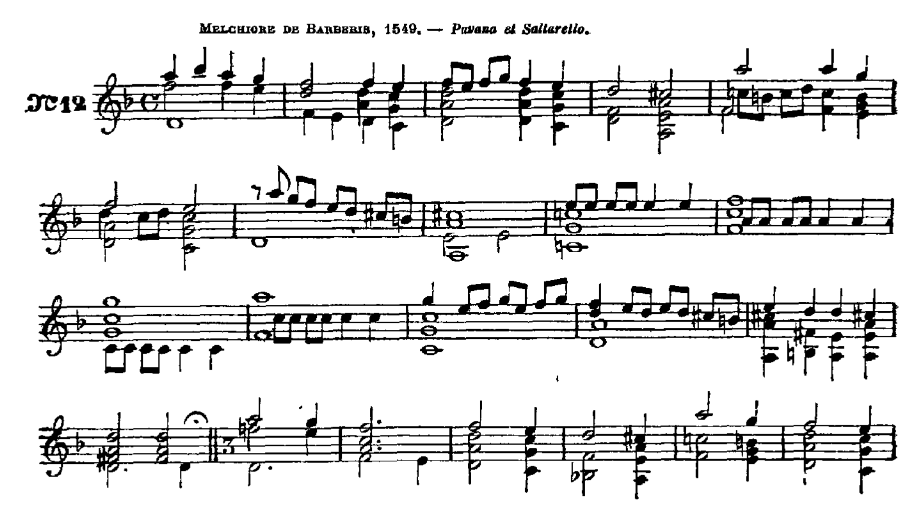
Les *Napolitane* d'Abondante sont vives, mais ennuyeuses; elles n'ont pour mérite que de nous apparaître comme les premiers essais de ce genre.

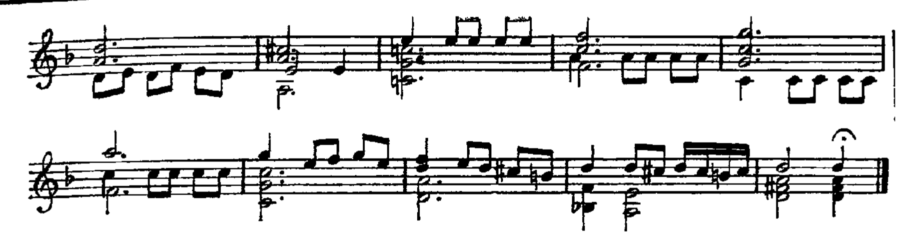
GIULIO ABONDANTE, 1548. — *Napolitana.*



Le livre intitulé *Il Bembo* (1549), du luthiste de Padoue Melchioro de Barberis, représente un recueil de musique très singulier. Il contient des chansons populaires, *Fantasie, Madrigali* et airs de danse avec *Saltarelli* et *Pass' e mezzi* à foison. Mais dans la tablature apparaissent les fautes les plus incompréhensibles, et le plus souvent l'ensemble des pièces atteint à un haut degré de fadeur et d'extravagance. Je ne saurais dire si la responsabilité en est au luthiste (*eccellentissimo*), qui avec *Il Bembo* était arrivé à son neuvième *Libro di liuto;* en tout cas il ne donne pas la preuve de la finesse de son goût. Je transcris une *Pavana*, qui se développe dans le rythme de 4/4, et qui de cette façon diffère de la *Pavana-Gagliarda* à rythme ternaire simple ou double; cette *Pavana* devient facilement *Saltarello* avec une modification assez légère.

MELCHIORE DE BARBERIS, 1549. — *Pavana et Saltarello.*





Avec *Il Bembo,* les « glorieux travaux » de Barberis ne s'achevèrent pas : quelque temps après il publia son *Libro Decimo* pour le luth. Par celui-là on apprend qu'on jouait alors en Italie d'une guitare à sept cordes, bien différente par conséquent de la guitare *alla spagnola,* qui dura longtemps avec cinq cordes. Il s'agissait probablement d'un instrument plus grand que le luth, à forme de guitare; il était accordé avec les mêmes intervalles que le luth, plus une corde à vide en dehors de la touche. La variété des instruments à pincer fut très grande au XVIe siècle; mais tous, plus ou moins, peuvent se réduire aisément aux formes typiques du luth et de la guitare.

Le Flamand Jo. Matelart publiait en 1559 son premier livre de luth, contenant 15 *Ricercate o vero Fantasie* de lui, le *Benedictus* et l'*Osanna de la missa de Benedicta de Morales,* et quelques *Ricercate* de Francesco da Milano mises en concert pour deux luths par Matelart lui-même.

Il convient de remarquer que dans ces dernières compositions les deux luths sont parfois accordés à des tons différents, c'est-à dire que celui qui exécute le contrepoint (accompagnement) est haussé d'un degré sur l'autre; de cette façon, la diversité des tons ajoute de nouveaux effets par la sonorité plus variée des cordes à vide.

Les *Fantasie* de Matelart n'ont pas un caractère capable de les faire distinguer du style de cette époque; on doit plutôt tenir en considération l'*Osanna* de Morales, où la tablature fait voir des altérations chromatiques comme la tonalité de ce temps-là n'en laisserait pas supposer.

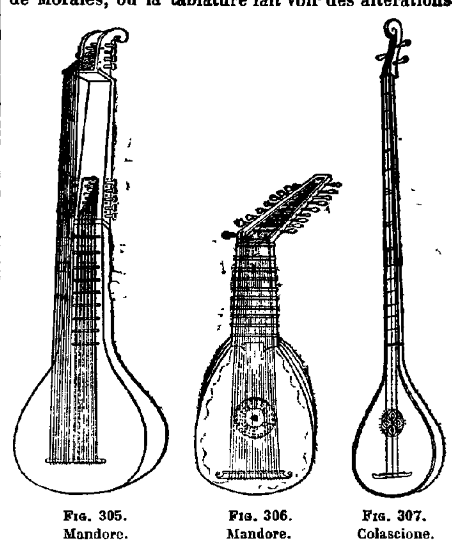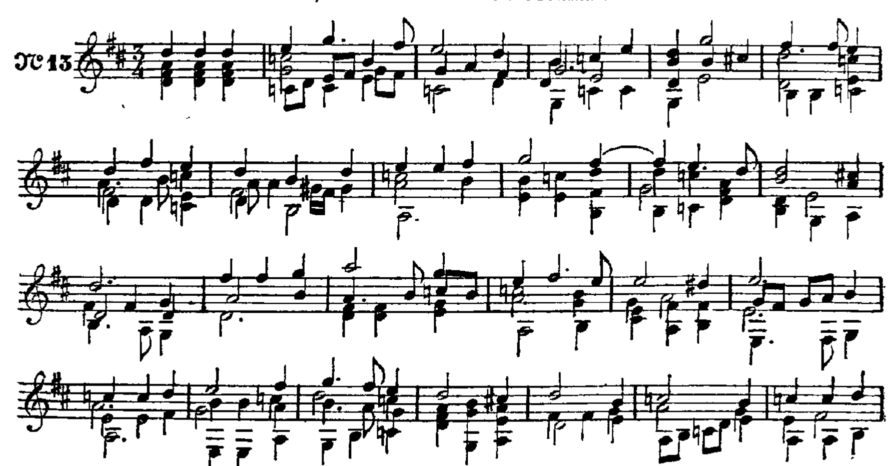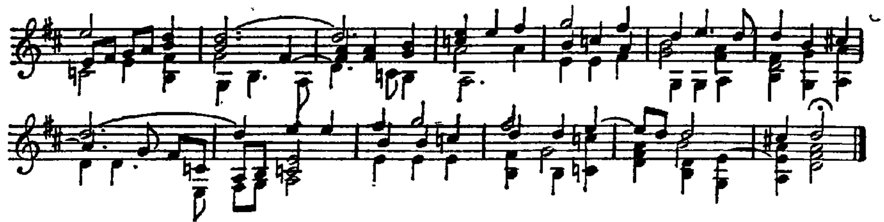


Fig. 305. Mandore. Fig. 306. Mandore. Fig. 307. Colascione.

Jo. Matelart, 1559. *L'Osanna de la Missa de Benedicta de Morales.*





De Jacomo Gorzanis, « *cieco pugliese, habitante nella città di Trieste* », je connais deux livres de luth, publiés à Venise en 1561 et 1563. Ils sont très intéressants par l'originalité des compositions qui y sont contenues. Plusieurs suites de *Pass' e mezzi, Saltarelli* et *Padovane* se présentent sous une forme toujours nouvelle dans ces ouvrages de Gorzanis; leur mélodie est caractérisée par une certaine naïveté qui leur est propre et par l'usage presque continuel de la gamme descendante majeure avec le septième degré mineur (harmonie hypophrygienne de la musique grecque, et mode mixolydien ou septième ton du chant liturgique), laquelle donne à la tonique la tendance à la quarte en lui ôtant le sentiment de repos absolu que nous y reconnaissons; l'accord ressort décidé; le rythme se développe régulièrement. Il m'est impossible de reproduire ici, à cause du manque d'espace, de longues pièces de Gorzanis; c'est pour cela que je me borne à transcrire une de ses *Padovane* du deuxième livre.
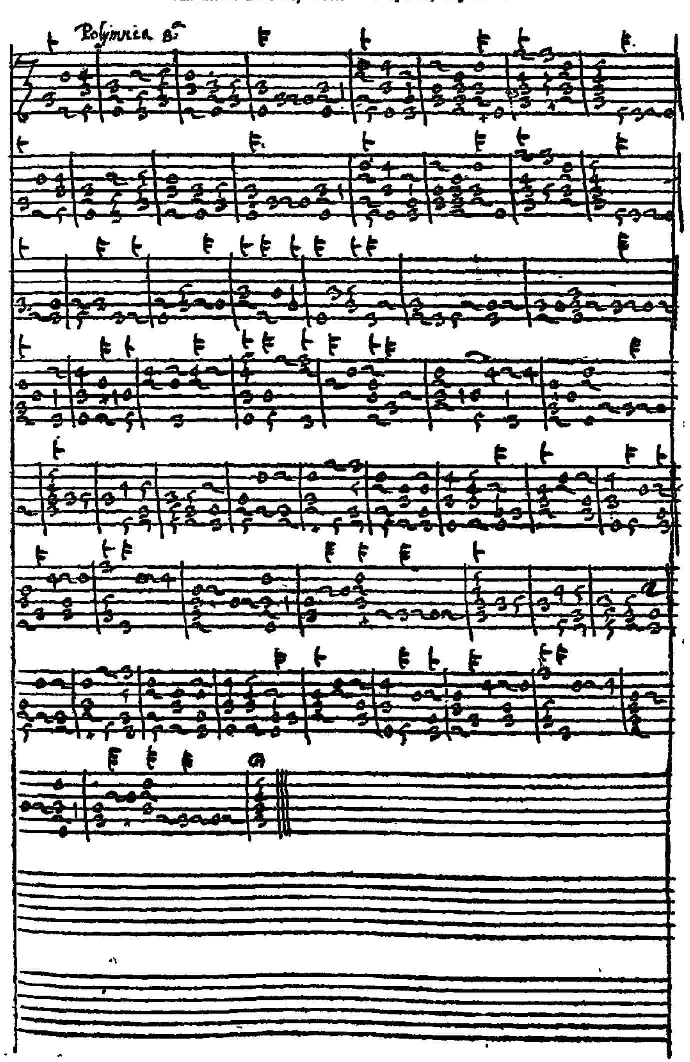
JACOMO DE GORZANIS, 1563. — *Padoana detta « Chi passa per questa strada ».*
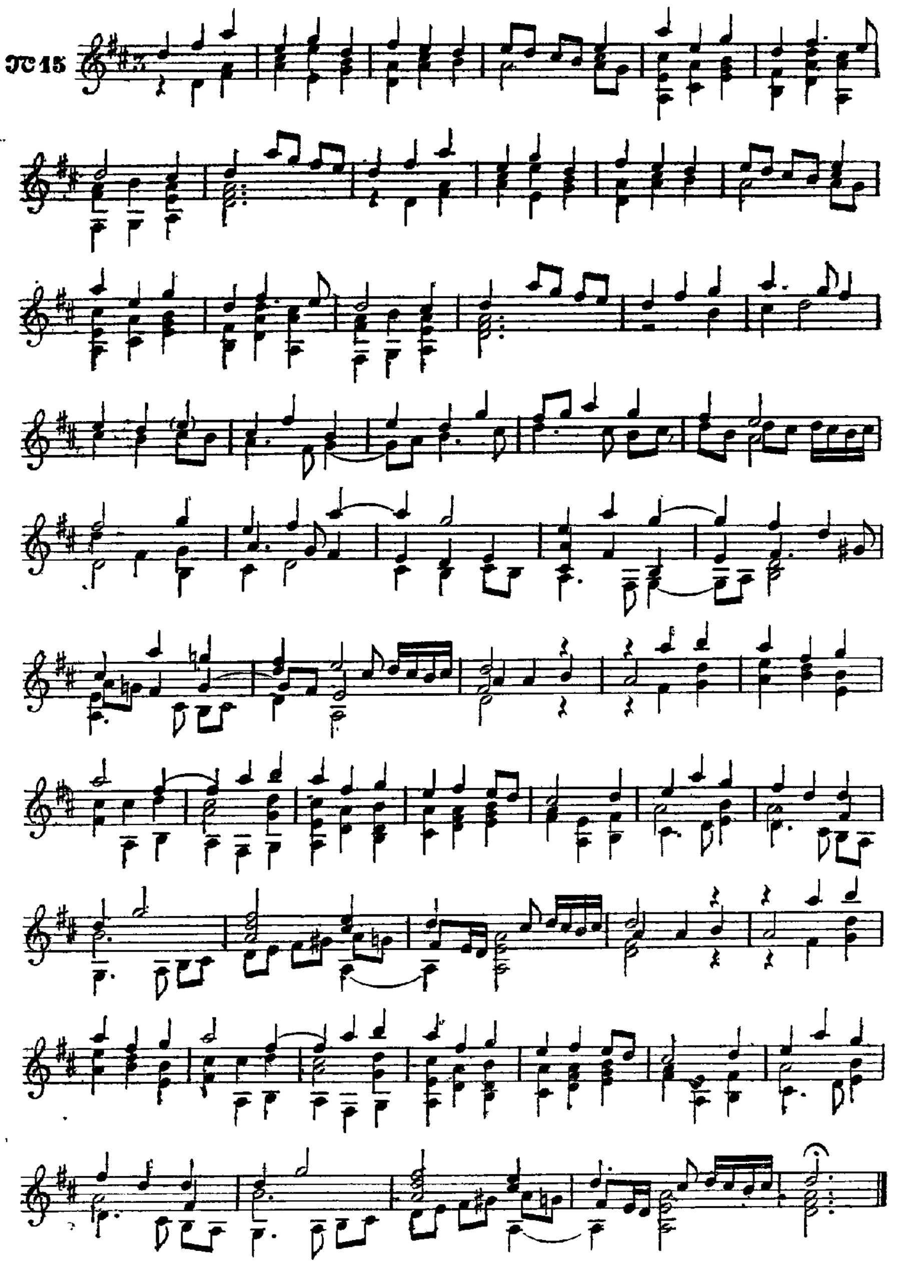
Nº 14

Sous le prétexte d'apprendre « l'art de bien mettre en tablature » la musique polyphonique, Vincentio Galilei en 1568 publiait le *Fronimo*, où il traduisait pour le luth les compositions des maîtres les plus célèbres de son temps. Que l'intention de l'auteur fût telle, nous le voyons par la deuxième édition du livre (1584), où les pièces qui y sont contenues paraissent tout à fait nouvelles. De cette façon Galilei nous présente des *Ricercate*, des *Canzoni*, des *Madrigali* et des *Motetti* très estimés dans le monde musical du XVIe siècle. Nous trouvons de plus dans le *Fronimo* des *Fantasie* et des *Ricercate* composés par Galilei. Celui-ci doit certainement avoir fait merveille sur son luth, si, comme il le dit (page 104 de la deuxième édition du *Fronimo*), on l'a vu « mettre en tablature et jouer plusieurs fois des musiques à quarante, à cinquante et à soixante parties... sur les cordes ordinaires »! Il dit aussi « avoir des *Canzoni* et des *Motetti*, qui au total surpasseront le nombre de trois mille, divisés en cent livres:... des *Ricercate* et des *Fantasie* divisés en dix livres »; il ajoute que, « entre autres choses, il a composé plus de cinq cents *Romanesche*, trois cents *Pass' e mezzi* et cent *Gagliarde*, tous différents, outre le grand nombre d'airs sur d'autres thèmes et les *Saltarelli*: tout cela il veut le faire imprimer dans dix nouveaux livres ».

On ne connaît rien de toute cette musique, sauf des danses, qui ne sont pas en nombre aussi considérable que Galilei l'affirmait; on conserve le manuscrit à la Bibliothèque nationale de Florence, et il a bien plus de valeur que le *Fronimo*, à cause du genre des compositions qu'il contient. Toutefois, nous devons reconnaître que la mélodie que Galilei adapta aux *Romanesche, Saltarelli, Pass' e mezzi* et *Gagliarde* ne brille point par un caractère qui peut distinguer les différents types des danses autrement que par les mesures binaire et ternaire, et qu'elle dénote l'aridité de la forme polyphonique d'où elle est sortie. Cependant nous y rencontrons une très grande richesse dans l'usage de certaines tonalités qui n'étaient pas employées du temps de Galilei; cela prouve ce que je disais plus haut, à savoir que le tempérament égal était un fait qui s'était accompli naturellement, et sans que l'on s'en aperçût, dans les cordes du luth dès l'origine de l'instrument. J'ai eu occasion de transcrire beaucoup de pages de ce manuscrit; je les ai publiées dans les *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche* (Roma, 1903); j'en extrais une *Gagliarda* d'une tournure polyphonique assez agréable.

Vincentio Galilei, 155... — *Polymnia, Gagliarda.*
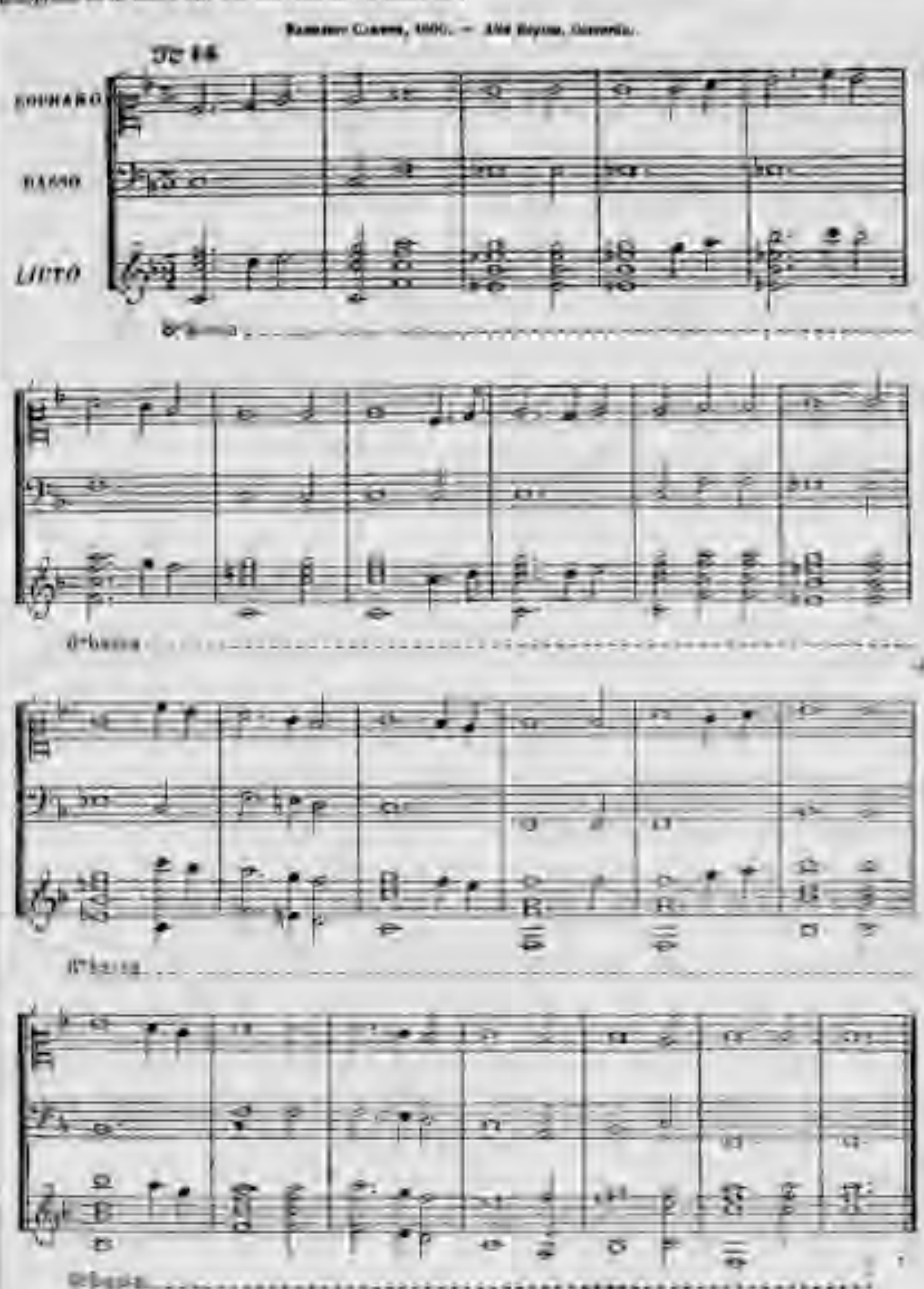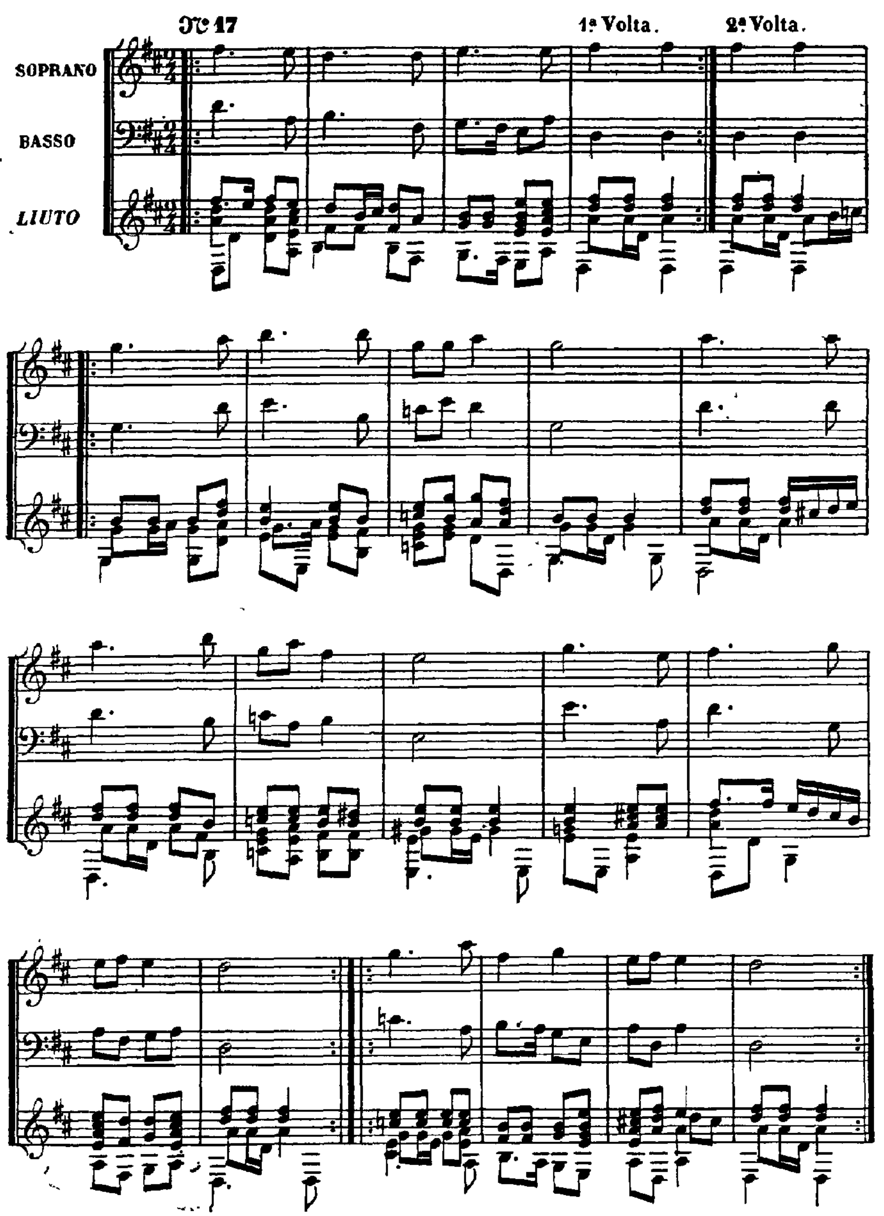




Les airs de danse de Julio Cesare Barbetta, de Padoue (*Libro Primo*, 1569), ont été écrits avec talent et produisent un bel effet. Barbetta a pris aussi comme thème d'un *Pass' e mezzo* la *Battaglia francese* de Janequin, et la pièce est bien réussie. On comprend qu'à cette époque les luthistes composaient de la musique sur des rythmes de danse dans l'intention d'écrire un travail artistique, plutôt que de faire danser. Nous en trouverons des exemples remarquables dans les pages suivantes.

Au contraire, dans le [illegible] de [illegible] de [illegible], [illegible] dans un [illegible] par [illegible], nous avons les véritables danses [illegible] simples et [illegible] de ce temps. Mais lorsque il [illegible] (1600) dans le nouveau livre de [illegible] et avec une nouvelle musique, où [illegible] et la basse ont été souvent notés entre la tablature du luth, les danses sont un peu plus [illegible] et [illegible], [illegible] dans le ton original une [illegible], sans donner le [illegible] du texte, et le premier morceau d'un [illegible], vraiment digne de toute attention à cause de l'accompagnement du luth écrit en forme moderne bien déterminée.

[illegible], 1600. — [illegible]
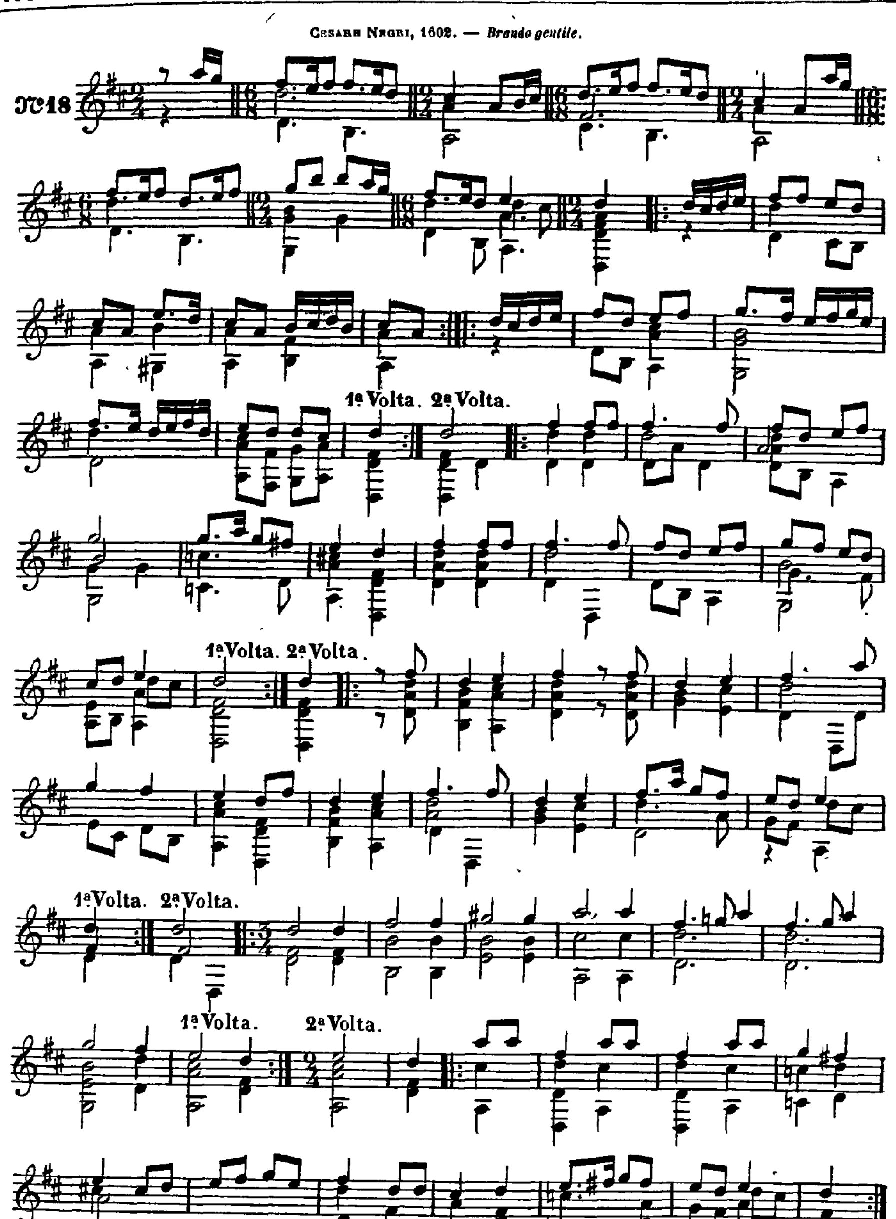


Fabrizio Caroso, 1600. — *Laura Suave, Balletto.*



Quant à l'œuvre complète de Caroso, on peut consulter le premier volume de la *Biblioteca di rarità musicali per cura di Oscar Chilesotti, edizione Ricordi.*
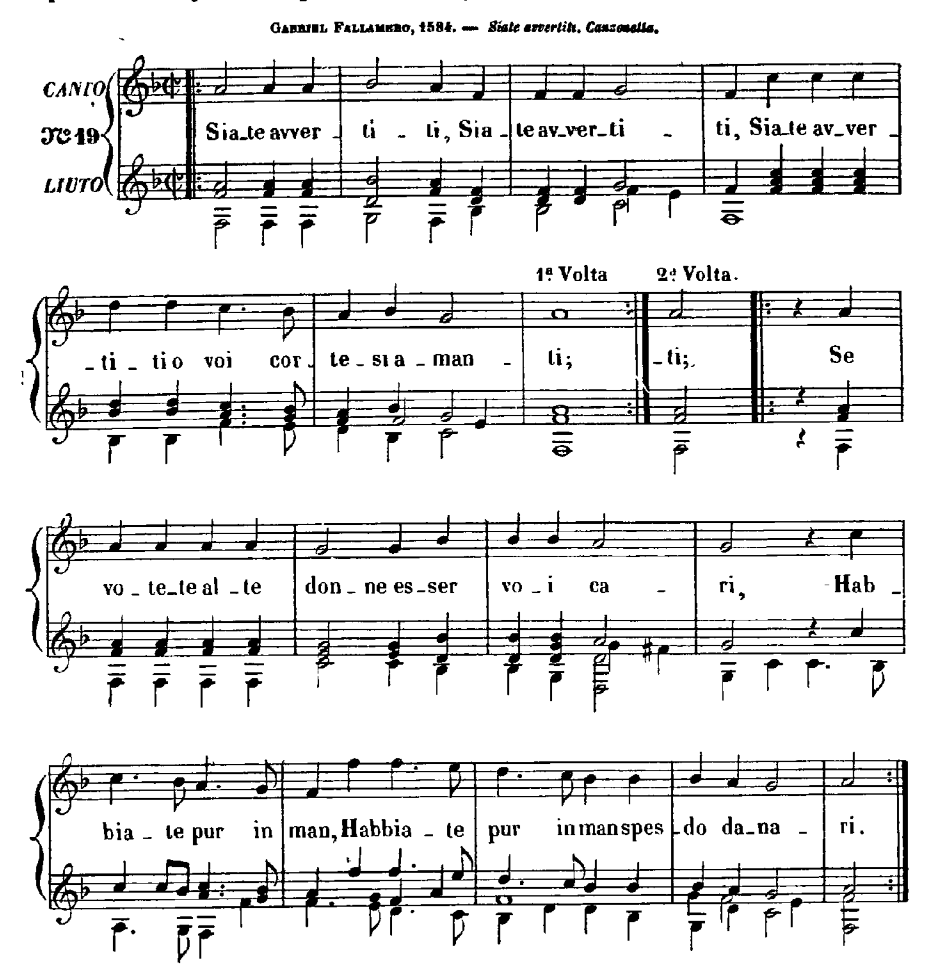
Un livre semblable, *Le Gratie d'amore,* fut publié (1602) par Cesare Negri, Milanais, surnommé *il Trombone,* lui aussi *professore di ballare,* et ses danses sont bien plus coulantes que celles de Caroso. Le *Brando gentile* suivant est fort singulier par l'extravagante variété des rythmes qui le caractérisent.



Pour en revenir à l'art spécial des luthistes, je citerai Gabriel Fallamero, *gentilhuomo Alessandrino*, qui, dans son premier livre de luth (1584), mit en tablature des *Madrigali* de Filippo de Monte, de Rolando (Lasso), de Luca Marenzio, de Rufo, de Vinci, de Cipriano (de Rore), de Andrea Gabrieli, de Ferabosco et de Striggio; des *Motetti* de Lasso et des *Ricercate* de Annibale Padovano. Il m'a été impossible d'interpréter complètement cette musique, car l'édition est pleine de fautes. Par bonheur, l'auteur y a ajouté bien des *Canzonette alla Napolitana*, à une seule voix avec accompagnement de luth, où j'ai pu deviner à peu près ce que Fallamero avait voulu écrire. Quelques-unes sont fort gracieuses; en tout cas il faut
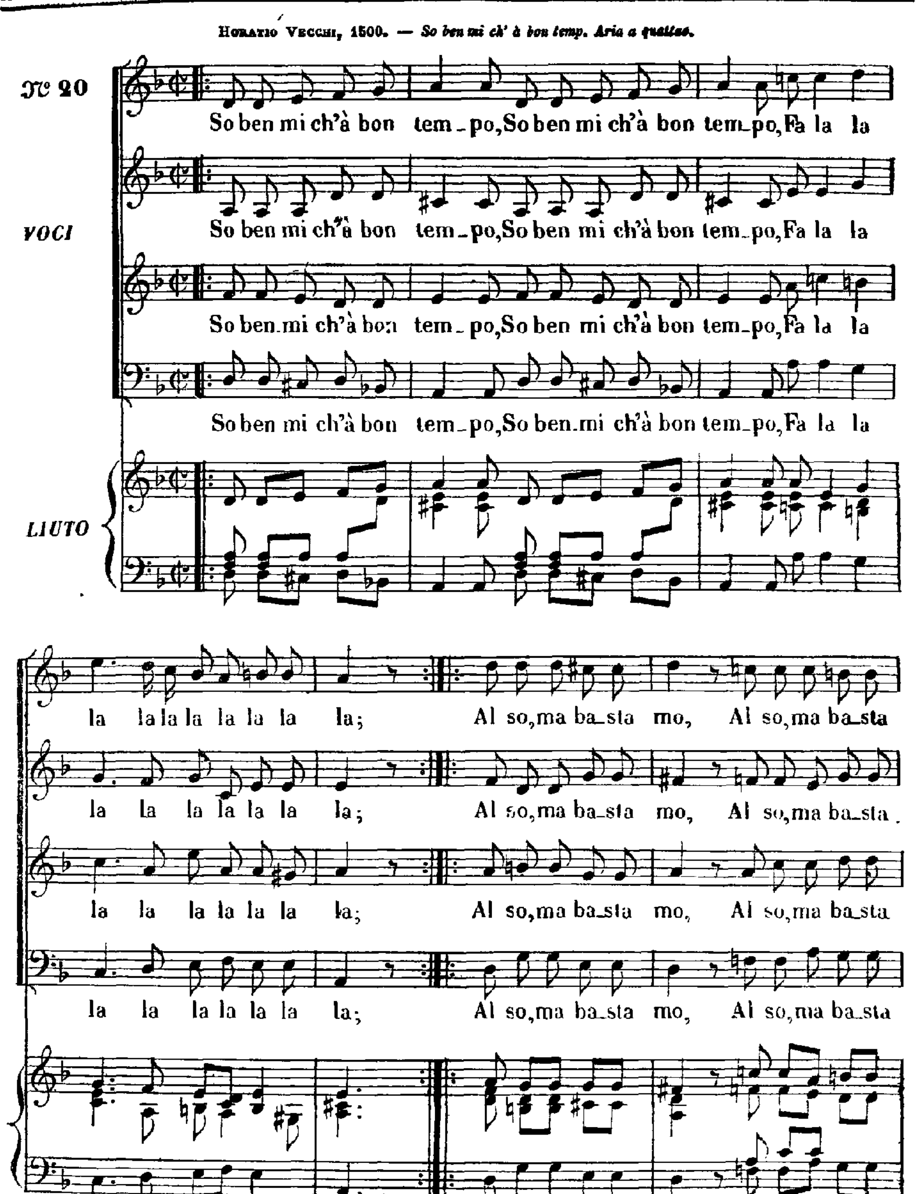
prendre en haute considération ce genre de composition, car c'est celui qui présente dans l'art moderne les premiers essais pour émanciper la mélodie de la polyphonie, qui dominait toujours dans la musique savante.
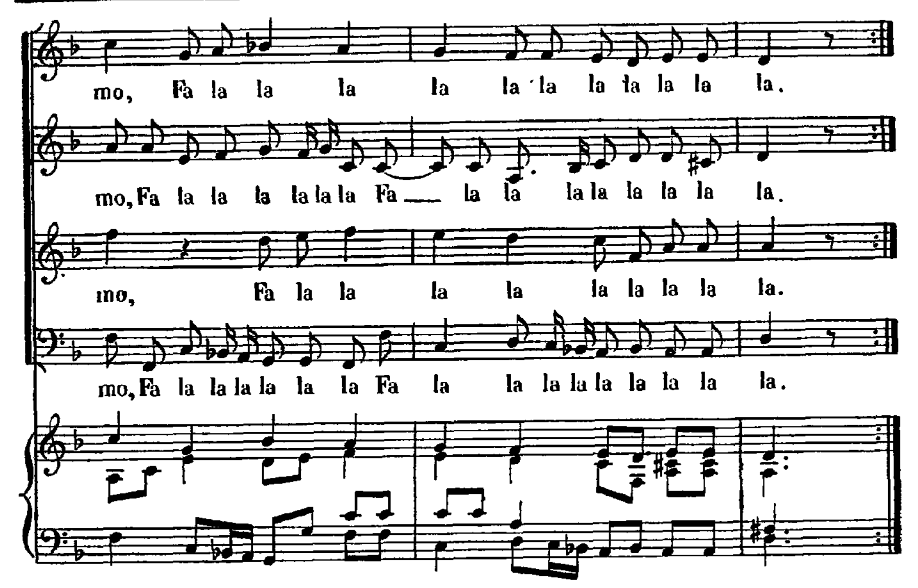
Gabriel Fallamero, 1584. — *Siate avvertiti. Canzonetta.*



Aussi bien que Fallamero, Horatio Vecchi ajoutait le luth aux *Canzoni a ballo* composées par lui dans la *Selva di varia recreatione* (1590). Ici, cependant, le rôle du luth se borne à doubler les voix, tantôt en les simplifiant, tantôt en les embellissant de *fioriture;* on peut s'en rendre compte dans l'air suivant, qui est une mélodie populaire pour danser, que Negri accueillit dans les *Gratie d'amore* sous sa simplicité primitive, tandis qu'Horatio Vecchi aima mieux la mettre dans ce style polyphonique qui a été seul apprécié scolastiquement à la fin du XVIᵉ siècle.

Horatio Vecchi, 1600. — *So ben mi ch' à bon temp. Aria a quattro.*
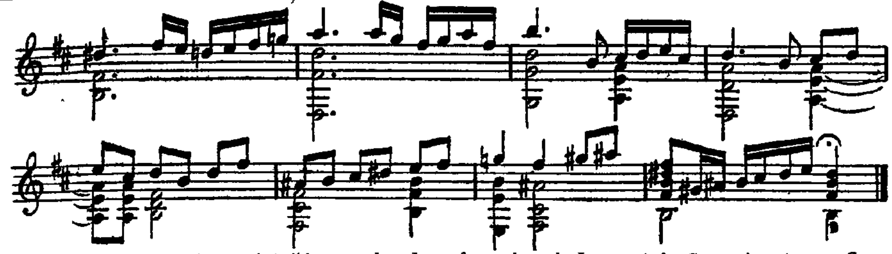




Des *Balli per sonar di liuto*, composés par Gio.-Maria Radino (Venetia, Vincenti, 1592), je dirai que l'on y sent le travail, sauf toutefois dans le rythme, qui conserve de la clarté et de la simplicité. Les accords aussi se succèdent dans une disposition qui correspond au sentiment de la musique moderne avec un goût plus fin que celui que nous avons trouvé dans les pièces de danse, plutôt primitives, écrites par les luthistes précédents; et ces accords, dans des modulations assez fréquentes, arrivent à ne pas produire des effets trop choquants. Dans le livre de Radino il y a un *Pass' e mezzo* en six parties avec sa gaillarde, deux *Padovane* et quatre gaillardes; j'en reproduis ici la première :

GIO.-MARIA RADINO, 1592. — *Gagliarda.*

No 21
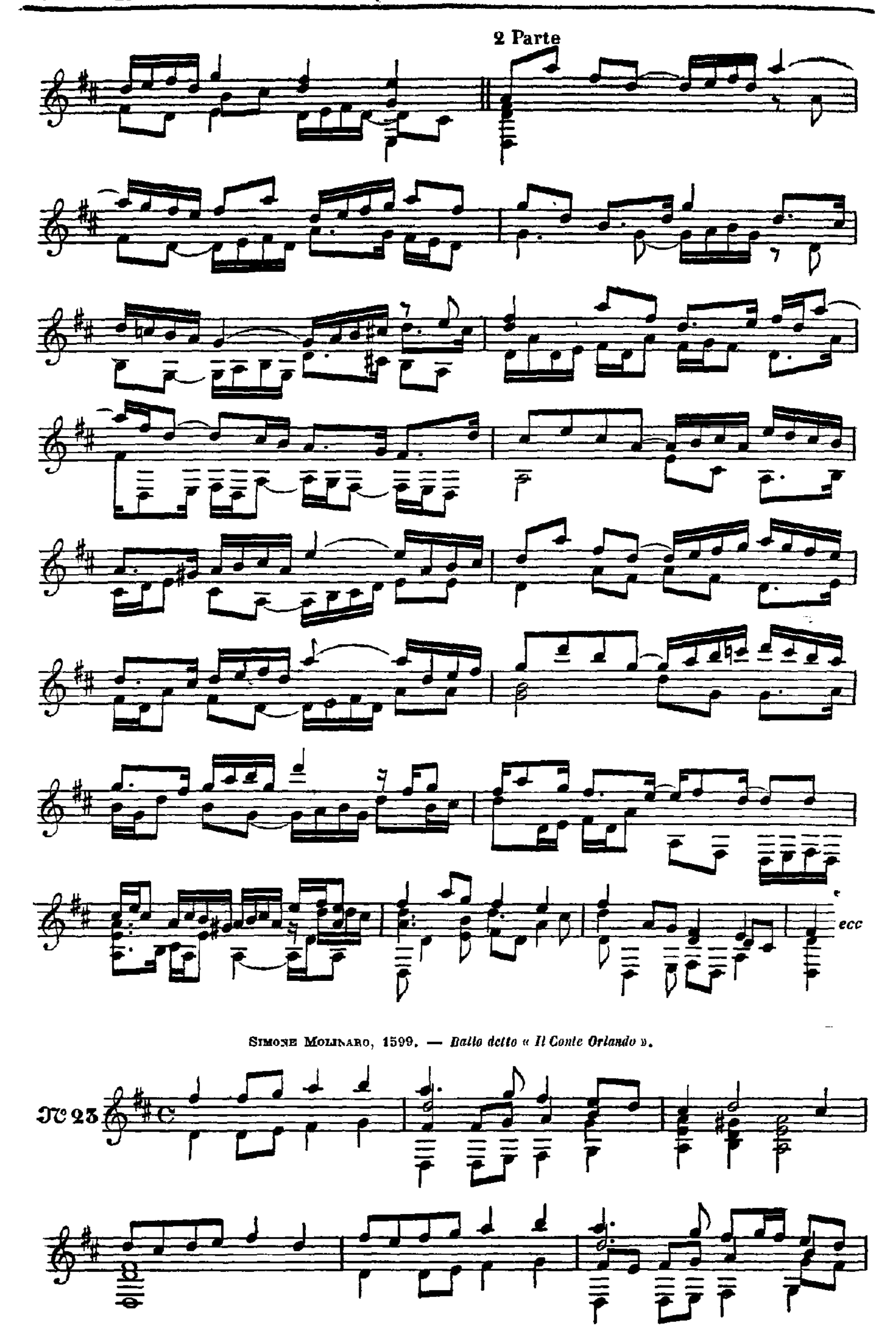


Nous avons désormais atteint l'époque la plus splendide de l'histoire du luth. Sous peu, l'insensible décadence de celui-ci va commencer, car il sera détrôné par les progrès des autres instruments, qui, en se perfectionnant par degrés dans leur structure, allaient acquérir une importance artistique toujours plus grande, et par l'ensemble de la musique instrumentale à plusieurs parties, qui d'abord se développait luxuriante dans l'accompagnement du mélodramma (opéra) et qui ensuite trouva ses véritables formes dans les *Sonate da camera* et *da chiesa*.
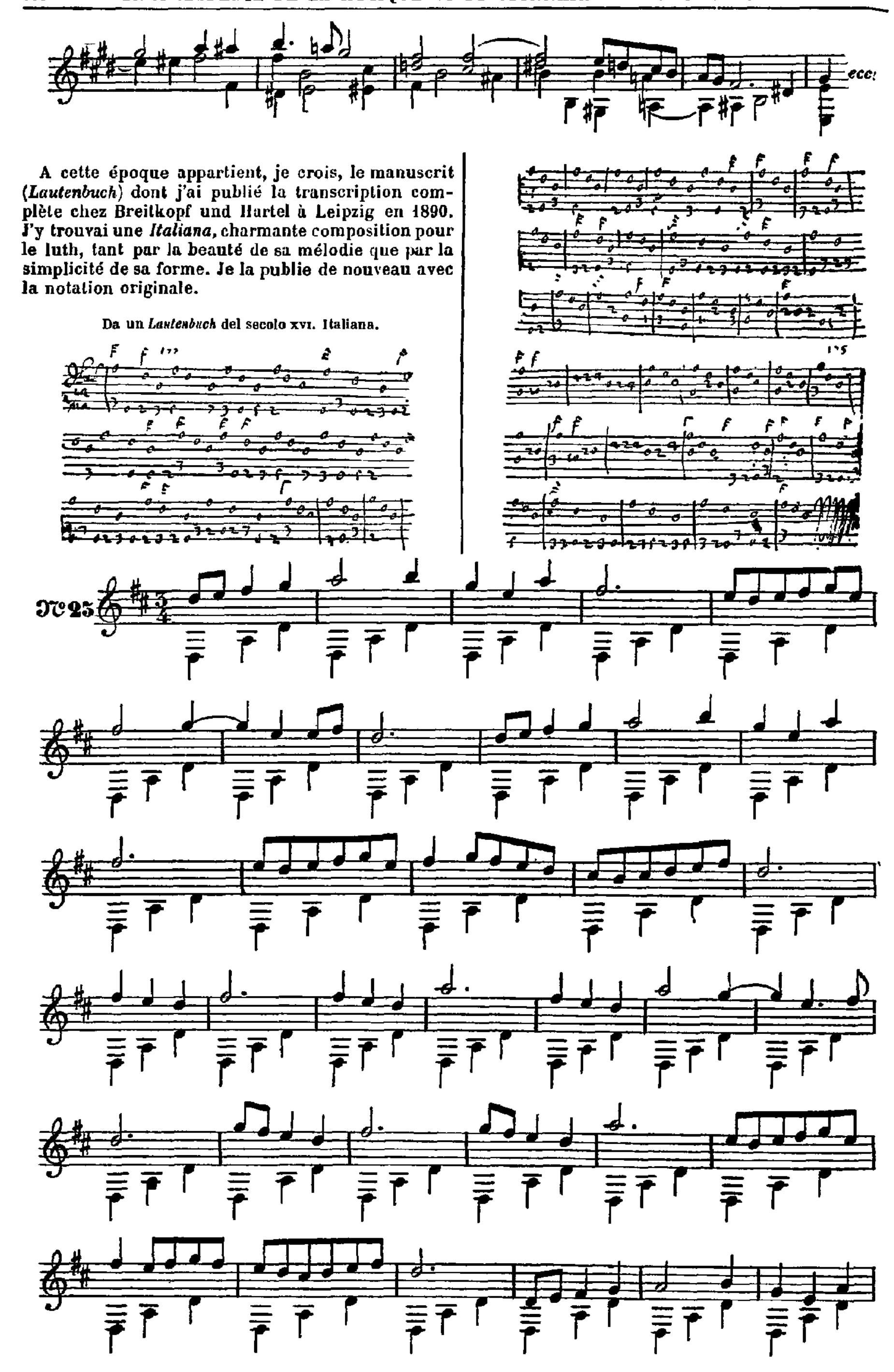
Gio.-Antonio Terzi (*Libro Primo*, 1593) et Simone Molinaro (*Libro, Primo* 1599) sont les deux luthistes italiens les plus habiles que j'aie rencontrés dans mes recherches. Terzi transcrit avec beaucoup de soin des *Motetti* de A. Gabrieli, de Emilio Renaldi, de Palestrina, de Ingigneri, de Coreggio, de Lasso et de Gio. Cavaccio; des *Madrigali* de Palestrina, de Striggio, de Nanino, de Vuert, de A. Gabrieli, de Marenzio, de Porta et de Filippo de Monte; des chansons françaises de Lasso et de Coreggio, et onze *Canzoni* de Mascara; il compose aussi six *Fantasie* et plusieurs airs de danse (*Pass' e mezzi, Gagliarde, Saltarelli* et Courantes *francesi*), presque tous très élégants et travaillés avec un art admirable. Molinaro produit bien des *Balli* richement variés, quoique plus simples que ceux de Terzi, quinze *Fantasie* composées par lui, vingt-cinq *Fantasie* de Gio.-Battista della Gostena, et une de Giulio Severino, et plusieurs chansons françaises de Guglielmo Costelij, de Thomas Crecquillon, de Lasso, de Clemens non papa et de Giuseppe Guami. Terzi et Molinaro employèrent le luth à huit cordes, sur lequel la tablature régulière de la musique était plus aisée et l'exécution plus parfaite. Comme exemples, je ne puis reproduire que deux parties d'un *Pass' e mezzo* de Terzi, le Ballet *Il Conte Orlando* de Molinaro et quelques mesures d'une *Fantasia* de G.-B. della Gostena très importante à cause de l'harmonie chromatique qui y règne sans cesse.

GIO.-ANT. TERZI, 1593. — *Pass' e mezzo.*
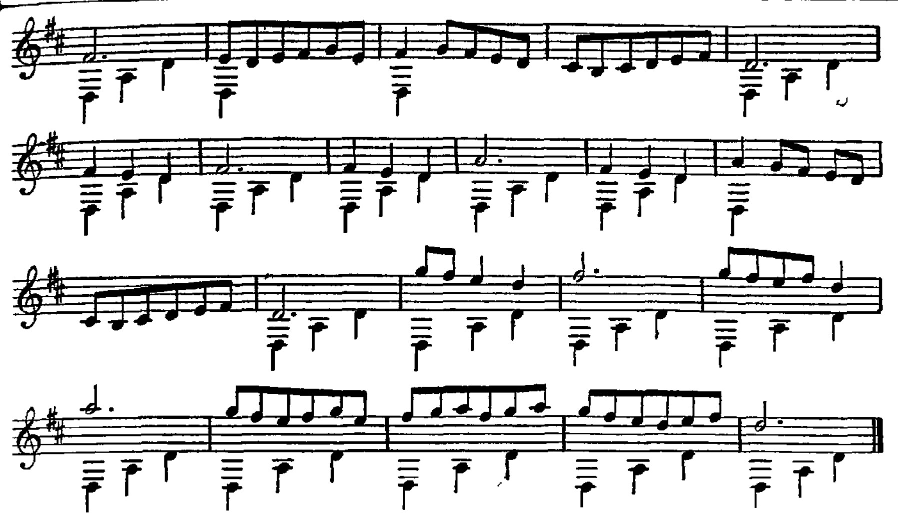
Nº 22


2 Parte
ecc
Simone Molinaro, 1599. — Ballo detto « Il Conte Orlando ».
Nº 23

Nº 24



A cette époque appartient, je crois, le manuscrit (*Lautenbuch*) dont j'ai publié la transcription complète chez Breitkopf und Hartel à Leipzig en 1890. J'y trouvai une *Italiana*, charmante composition pour le luth, tant par la beauté de sa mélodie que par la simplicité de sa forme. Je la publie de nouveau avec la notation originale.



Il ne serait pas à propos que je m'occupasse ici d'autres manuscrits, où manque le caractère intéressant d'une personnalité, et qui ne sont que des recueils disparates, faits par quelques amateurs; d'ailleurs ils n'ont rien qui passe les bornes de la musique la plus commune et inexpressive.

Dans les premières années du XVIIe siècle parut un livre d'une grande importance historique et artistique sur le luth. C'est le *Thesaurus harmonicus* (1603) de Jean-Baptiste Besard, de Besançon. Vrai trésor inépuisable des compositions des maîtres et des luthistes les plus renommés de ce temps, il contient: 1° *Preludi;* 2° *Fantasie;* 3° *Madrigali* et *Villanelle;* 4° *Canzoni francesi* et *Airs de court;* 5° *Pass' e mezzi,* avec une *Pavana* et un *Bergamasco;* 6° *Gagliarde;* 7° *Allemandes,* avec quelques danses polonaises et anglaises; 8° *Branles* et *Ballets;* 9° *Voltes* et *Courantes,* et 10° *Miscellanea* (*Batailles, Guillemettes, Canaries,* etc.). On y cite des auteurs tout à fait inconnus, tels que Hortensius Perla, de Padoue; Pomponius, de Boulogne; Carolus Bocquet, Joannes Perrichonius, Joannes Edinhonius, Monsieur de Vaumeny et Balardus, tous de Paris; Mercurius, d'Orléans; Victor de Montbuisson, d'Avignon; Cydrac Rael, de Bourges; Jacobus Reys, d'Augsbourg; Joannes Dooland, Anglais; Joannes Baclort, Hongrois, et Albertus Dlugorai, Polonais. Nous avons au contraire quelques notices des musiciens suivants :

Lorenzino Romano fut surnommé le *Cavaliere del liuto,* parce qu'il avait été décoré par le pape de l'ordre du *Sperone d'oro* à cause de son extraordinaire talent dans la musique.

Catone Diomède, de Venise, se rendit tout jeune en Pologne auprès du grand trésorier Stanislas Kotska. Habile luthiste et bon chanteur, il écrivit pour son instrument les danses polonaises qu'il entendit dans ce pays-là; Besard les publia dans son ouvrage.

Fabbrizio Dentice vivait à Rome vers l'an 1550. Il est loué par Vincenzo Galilei comme luthiste et compositeur dans le *Dialogo della musica antica e della moderna.* On a de lui *Motetti* (1581), *Antifone* (1586) et quelques autres pièces pour l'église (1593). Il obtint un grand succès en Espagne en y jouant du luth.

Alfonso Ferabosco, auteur de *Madrigali* très estimés, naquit en Italie l'an 1515 environ et fixa sa demeure en Angleterre vers l'an 1540. Il composa la chanson *Jo mi son giovinetta,* qui eut une si haute faveur que tous les luthistes les plus célèbres la mirent en tablature pour le luth et que Palestrina la prit pour thème de la *Missa Primi Joni,* qui est comprise dans le troisième volume de ses messes imprimé à Rome en 1570 par Valerio et Luigi Dorico.

Mertel Elia, de Strasbourg, connu favorablement comme luthiste dès la fin du XVIe siècle, a publié, douze ans après le *Thesaurus* de Besard, l'*Hortus musicalis novus* (1615), recueil intéressant de musique pour le luth.

On rappelle encore dans le *Thesaurus* un *Eques Romanus;* sous ce nom latin Besard veut peut-être indiquer Emilio del Cavaliere et peut-être Alessandro della Viola, qui ont été par lui regardés tous les deux comme des musiciens *præstantissimi.*

Luca Marenzio aussi, artiste de génie que l'on a surnommé *le Cygne le plus doux du seizième siècle,* paraît parmi les compositeurs de qui Besard s'est occupé en transcrivant leur musique la plus estimée : le *Thesaurus* donne de lui quelques *Villanelle* à trois voix, dont l'accompagnement de luth est digne d'attention parce qu'il n'est pas le redoublement des parties du chant.
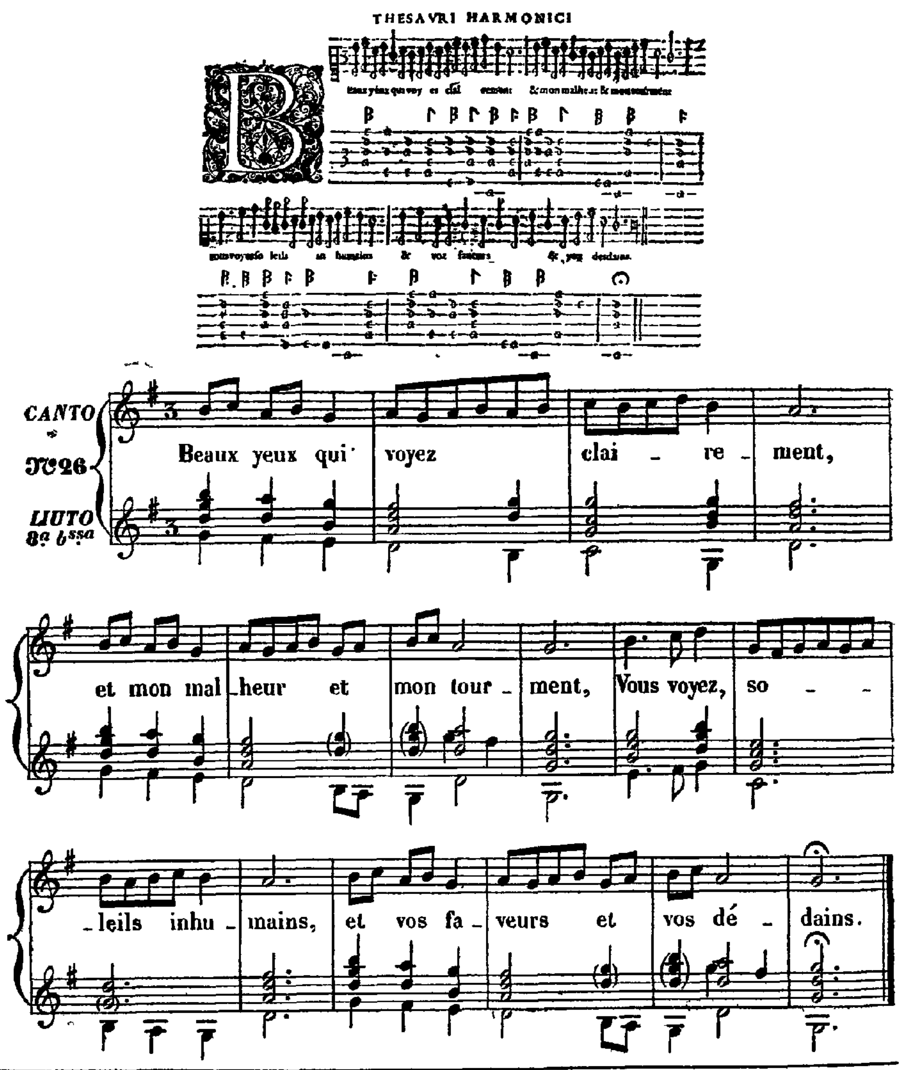
Le *Novus partus,* publié par Besard en 1617, est moins important que le *Thesaurus harmonicus.* Toutefois il présente un certain intérêt à cause des trois espèces de luths, accordés dans des manières variées, que l'auteur a mis en concert dans les premières pages de son livre.

Je dois remarquer que dans ce système de notation en tablature l'exécutant n'avait pas à se soucier des différentes manières d'accord qu'on pouvait donner au luth, tandis que pour exécuter correctement la musique il suffisait qu'il mît les doigts sur les touches et sur les cordes que les numéros indiquaient, et qu'il pinçât ces cordes selon le rythme désigné au-dessus de la portée.

Quant aux compositions que Besard nous conserva, presque toutes pleines de grâce, je dois renvoyer le lecteur à mes ouvrages déjà cités et aux volumes des congrès de Paris (1900) et de Rome (1903); dans ce
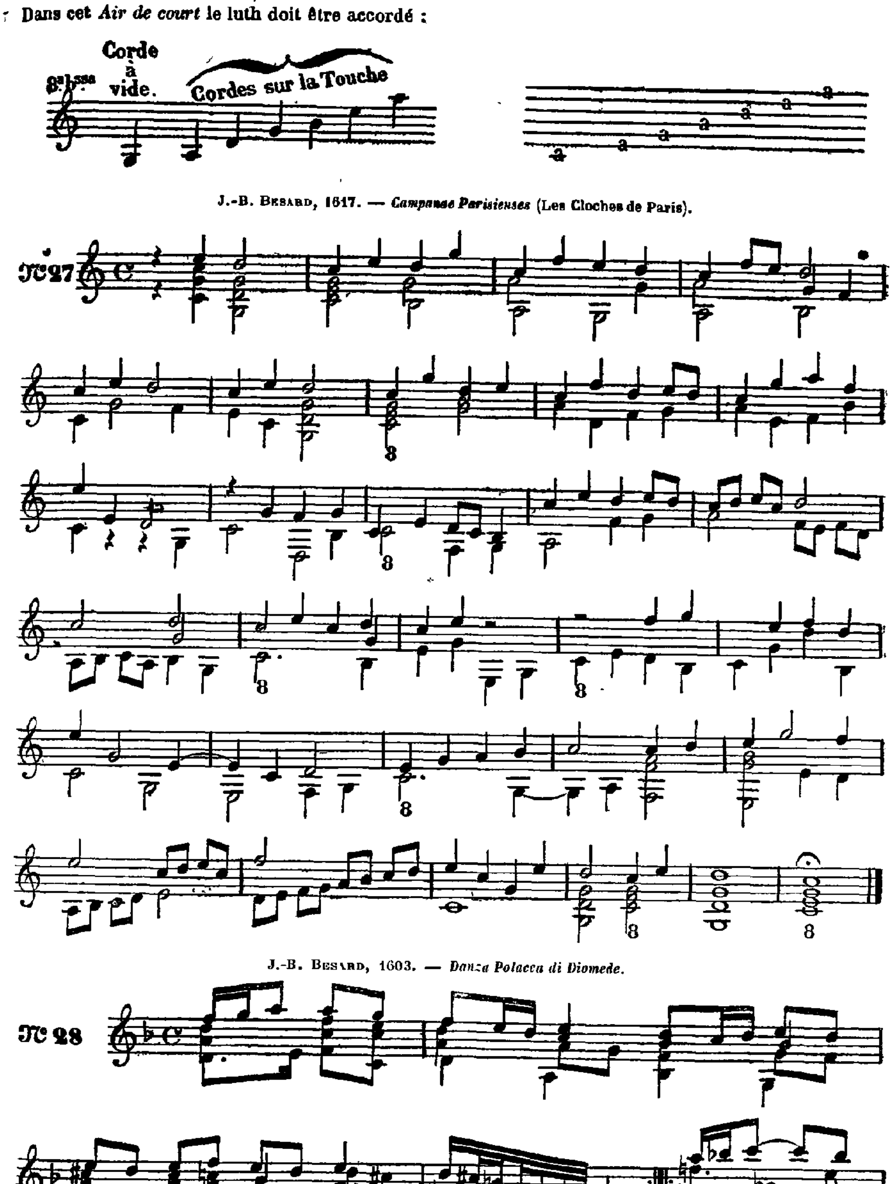
dernier livre j'ai publié plusieurs *Airs de court*, c'est-à dire de petites chansons à une seule voix avec l'accompagnement du luth. C'est un genre typique de mélodie qu'on chantait précisément lorsque la *Camerata fiorentina* travaillait à ressusciter la monodie pour le drame musical. Nous pouvons voir que dans les *Airs de court* il existait en France une cantilène *sui generis*, qui représentait déjà la monodie dans l'inspiration lyrique. Les *Airs de court*[1] sont rudimentaires à vrai dire; ils sont formés de phrases caractéristiques qui manquent d'un rythme régulier; mais cependant chaque chanson a la même structure et la même expression. Les accords qui soutiennent la voix choquent bien souvent, à cause de l'extravagance des successions; mais ils constituent un élément formel de la composition. J'en donne un exemple avec le *fac-similé* du texte, qui fera voir comment on employait la tablature française du luth. J'y ajoute une pièce très expressive, *Les Cloches de Paris,* d'auteur inconnu, une danse polonaise de Diomède, et un Branle gai, harmonisé probablement par Besard d'après un motif populaire.

J.-B. Besard, 1603. — *Beaux yeux qui voyez.* Air de court.



1. Avant Besard ce genre de musique consistait dans l'arrangement de madrigaux en *solo* vocal : l'on isolait une des voix, généralement le dessus, avec des embellissements (*fioriture*), pendant que les autres parties étaient jouées sur un ou plusieurs instruments (luths ou violes). L'ensemble conservait, naturellement, le caractère de l'art polyphonique, d'où il dérivait. Dans le recueil de Besard, au contraire, les *airs de court* paraissent sous une physionomie assez spéciale.

Dans cet *Air de court* le luth doit être accordé :



J.-B. BESARD, 1617. — *Campanae Parisienses* (Les Cloches de Paris).

J.-B. BESARD, 1603. — *Danza Polacca di Diomede.*
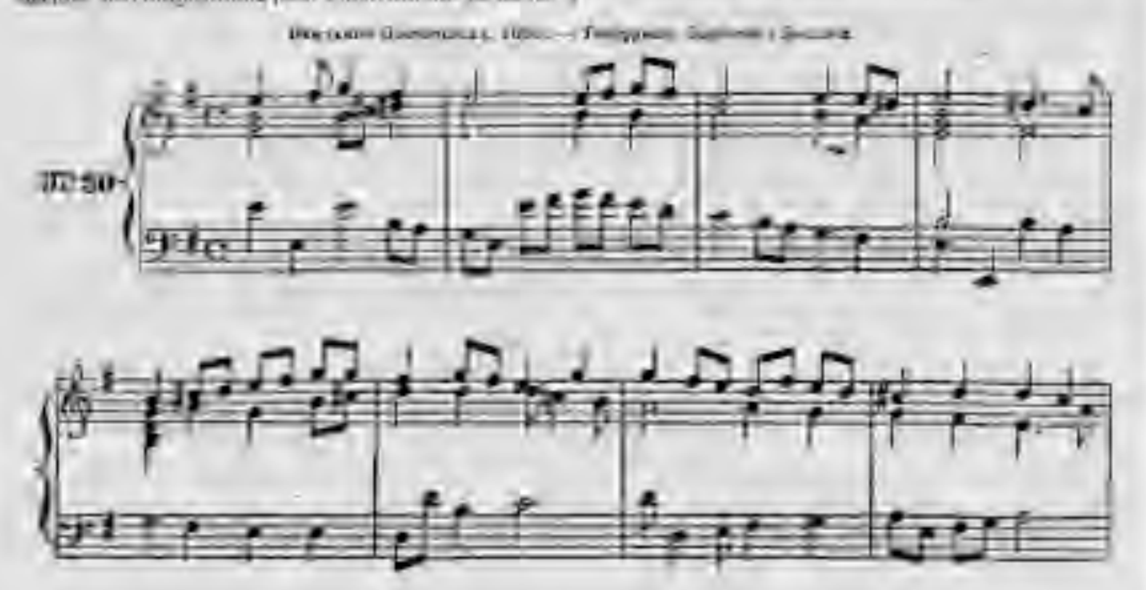
[illegible]
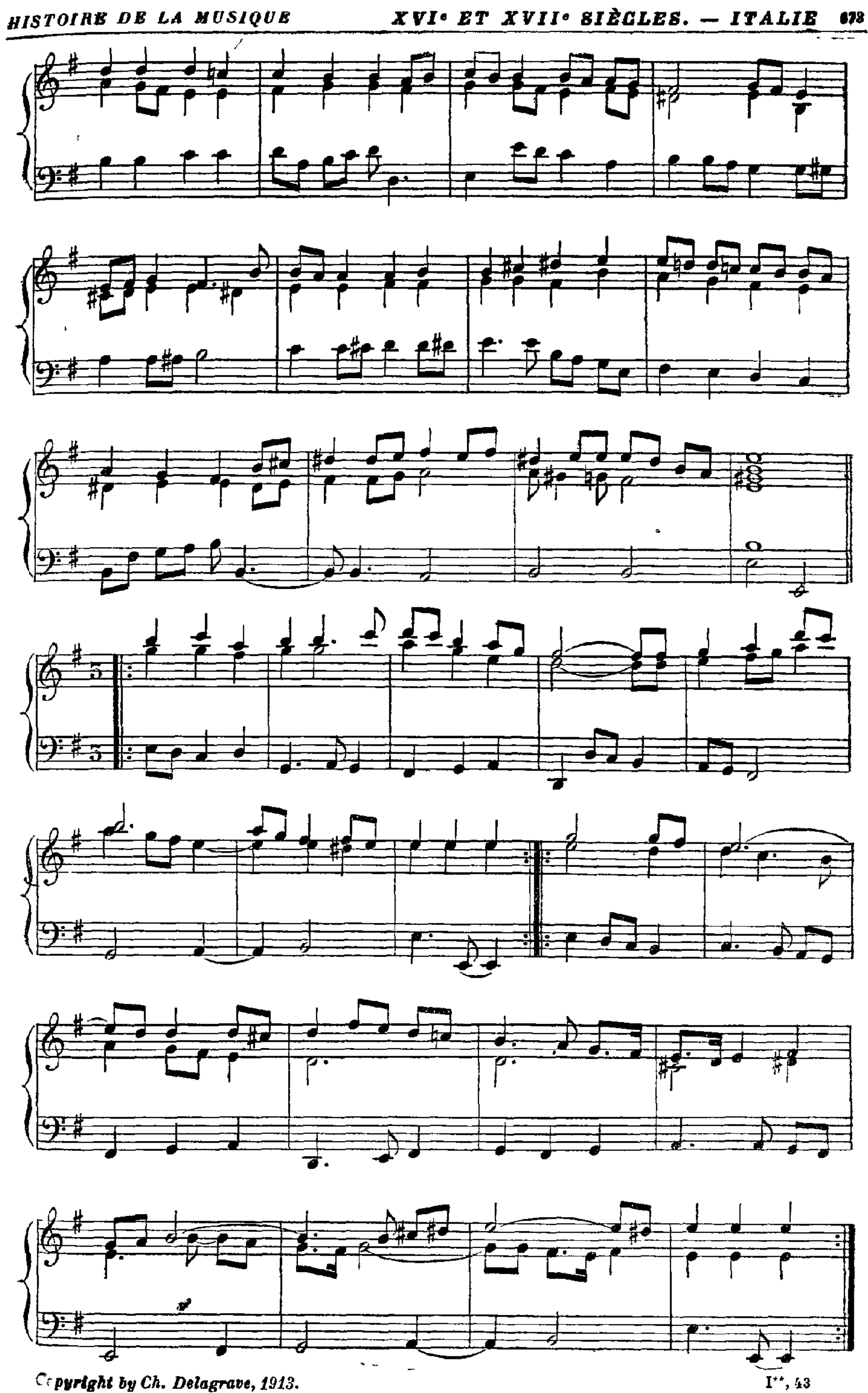
Nº 29
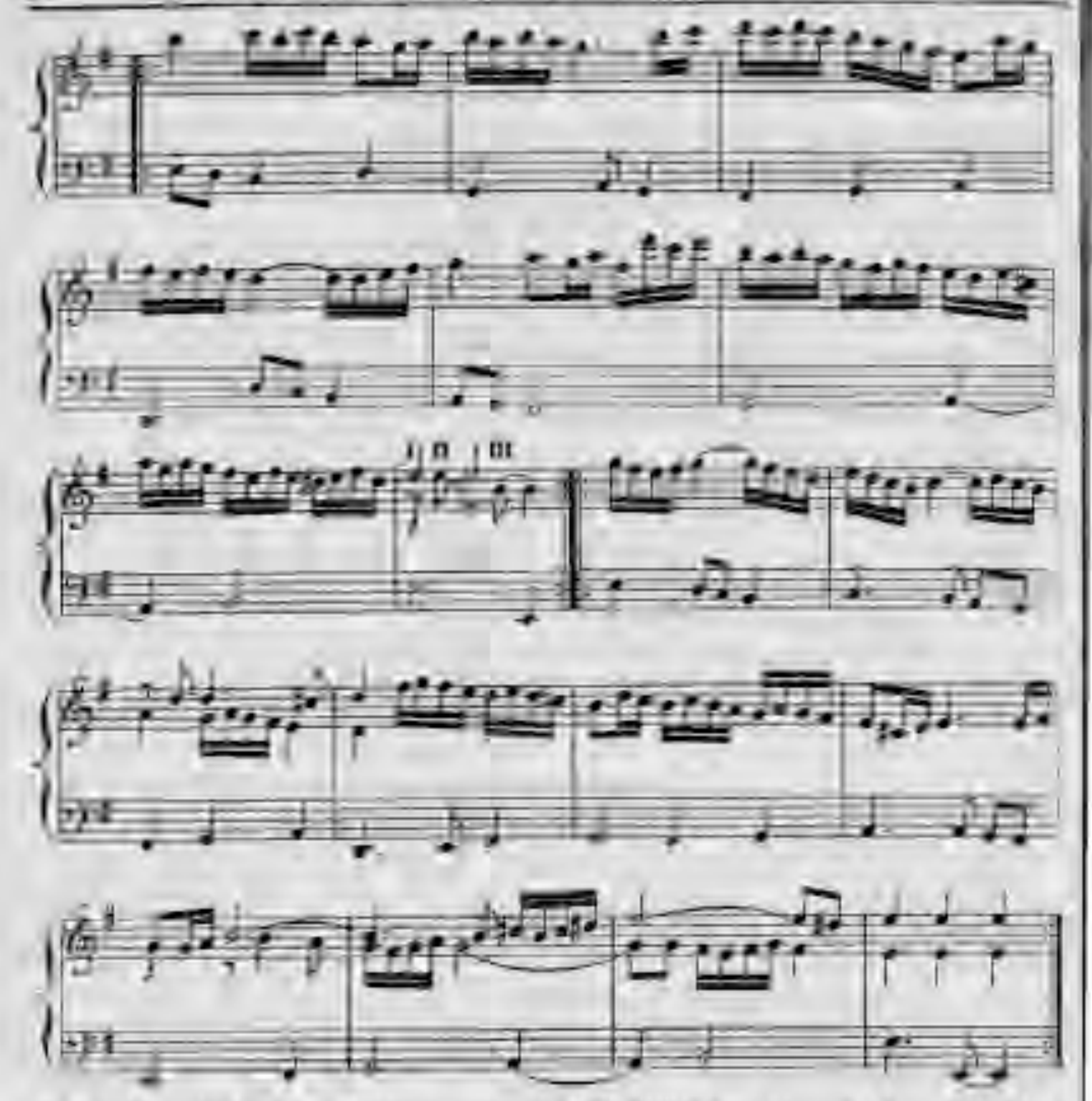
[illegible]

[illegible]

Nº 30




5
5



M. Michel Brenet, dans son magnifique ouvrage sur l'histoire du luth en France, que j'ai déjà consulté, parle de quelques luthistes français du XVIIe siècle : Antoine Francisque, Gabriel Bataille, Louis Mollier, [illegible], Nicolas Martineau, Charles Mouton, plusieurs Gautier de noms différents, Perrine, etc., et il en reproduit les œuvres avec des notices historiques et artistiques très étendues. Je suis persuadé que la transcription de leurs tablatures permettrait de recueillir quelques compositions intéressantes, quoique la décadence de l'instrument, particulièrement après 1650, se dessine de façon évidente.

[illegible] sur le luth [illegible] on remarquera qu'en 1638 Pietro Sammaruni publiait à Florence [illegible] Sinfonie, suites à quatre temps, souvent dans un rythme de danse, pour deux violons, et quelquefois en y ajoutant le Basso di Viola, avec le luth ou l'orgue, et qu'il écrivait pour cette dernière partie la seule basse chiffrée. Il est étrange que le [illegible] ait pu [illegible] dans la musique [illegible] de [illegible] du luth ; mais nous devons plutôt [illegible] qu'il [illegible]

le luth allait mourir, [illegible] dans l'[illegible] l'habileté et la science d'improviser la partie harmonique de ses [illegible] d'après les indications de la seule basse. [illegible] que la manière de jouer du luth avait [illegible] lorsqu'on l'unissait à d'autres instruments, ou lorsqu'on l'appliquait à l'accompagnement du [illegible] dramatique.
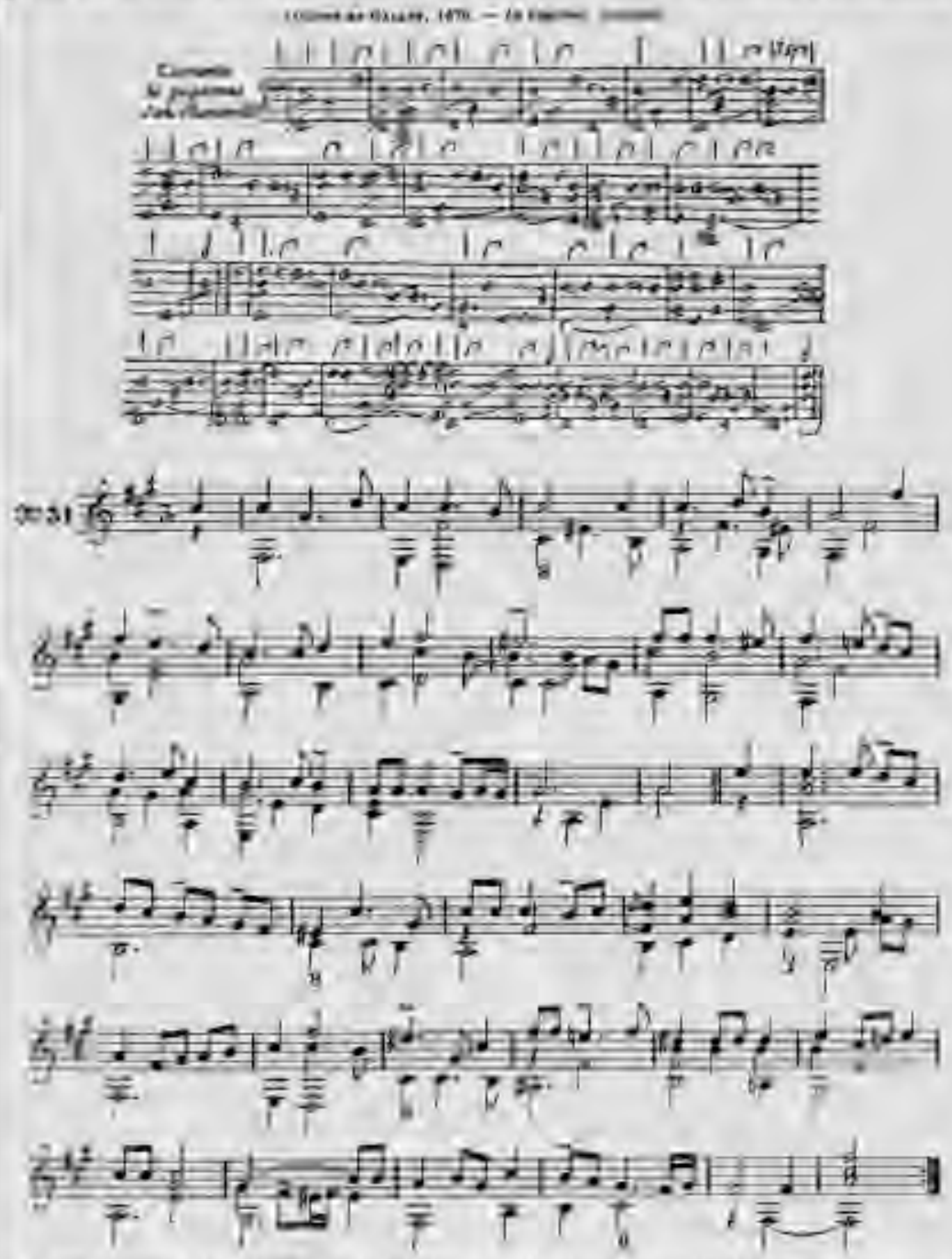
Vers la moitié du XVIIe siècle, on employait en France, et en Allemagne peut-être plus tard, un luth spécial dont j'ai déjà décrit la tablature sur [illegible]

des 6 touches [illegible]

les basses supplémentaires au dehors du manche de l'instrument. Dans ce système on a composé l'ouvrage intitulé Pièces de luth composées sur différents modes par Jacques de Gallot avec les pièces [illegible] de plusieurs [illegible] Monseigneur le comte [illegible] à Paris chez [illegible]

[illegible] en 1670, l'édition de Gallot, [illegible] j'ai transcrit [illegible] tout le livre, que, même d'après l'exemple que je rapporte, on peut facilement apercevoir très différent du style de la musique qu'on jouait sur le luth ordinaire.

[illegible], 1670. — [illegible]
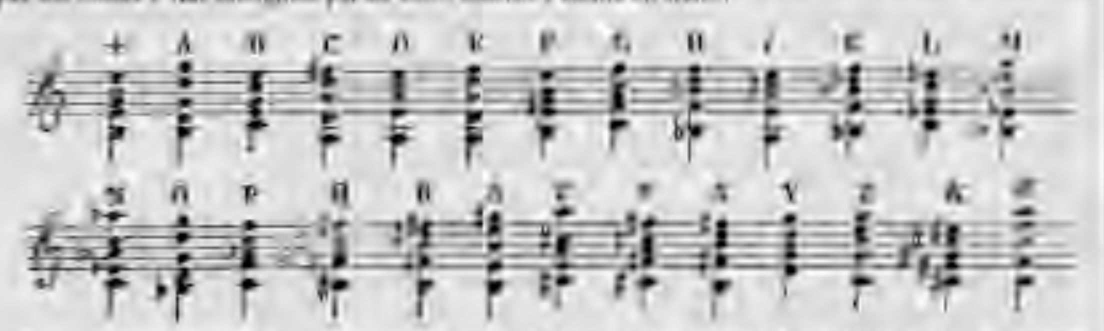


No 31

[illegible] du même genre de tablature [illegible] Cependant le luth, toujours [illegible] la même notation, a duré plus d'un siècle. En [illegible], en 1747, composa pour l'instrument [illegible] Sarabande [illegible] Bourrées [illegible] J'ai lu toutes ces pièces et quelques-unes m'ont charmé ; toutefois de pareilles compositions ne pouvaient désormais satisfaire que le petit nombre de dilettanti d'un instrument [illegible]

[illegible]
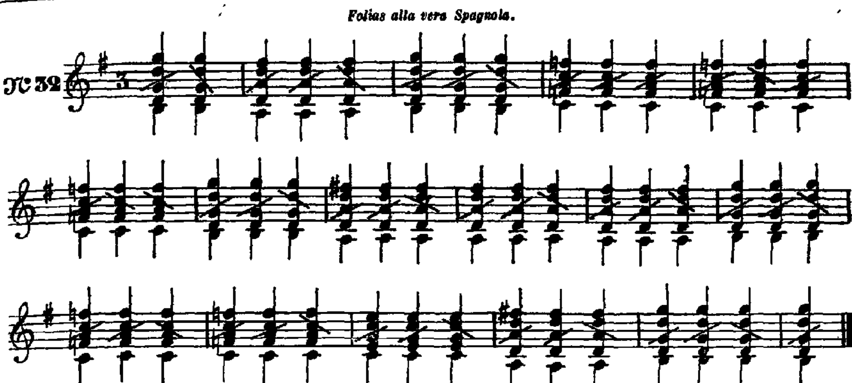


[illegible]



[illegible]

Pallas alla vera Spagnola .

[illegible]



parare di sonare La Chitarriglia Con una gionta di Passacagli, e Chiacone alla vera Spagnola e anco Balletti novi, e Correnti Francese non più veduti. Il tutto dato in luce da me Lodovico del Monte da Bologna. Je n'ai traduit que la première *Follia*, d'un goût d'ailleurs exécrable.

Néanmoins, dans les premières années du XVIIe siècle parurent plusieurs tablatures de *Chitarriglia:* en 1620, Gio.-Ambrosio Colonna était arrivé à son deuxième livre, même assez gros; et ce goût dura longtemps, jusqu'à ce que l'on associât aux lettres simplement râclées le pincement des notes comme dans le luth, et l'on eut alors la guitare *alla spagnola* avec une musique moins primitive.

Mais on continua l'usage de l'*alphabet pour la guitare*, afin de noter les accords, même en faisant des fautes grossières, sur la basse écrite des chansons à une ou plusieurs voix, ce que j'ai remarqué dans presque toutes les compositions des *Affetti amorosi* de Giovanni Stefani (1621), de la *Misticanza di Vigna alla Bergamasca* de Fasolo (1626?), et des *Arie* de Francesco Severi (1626).

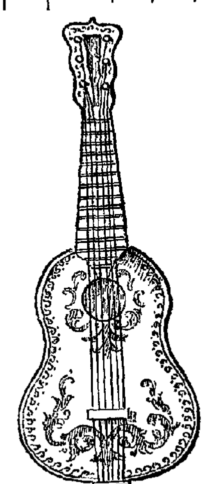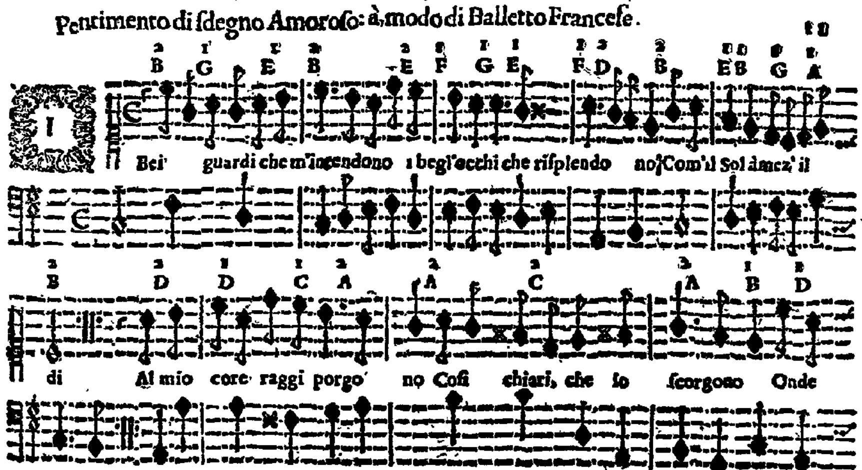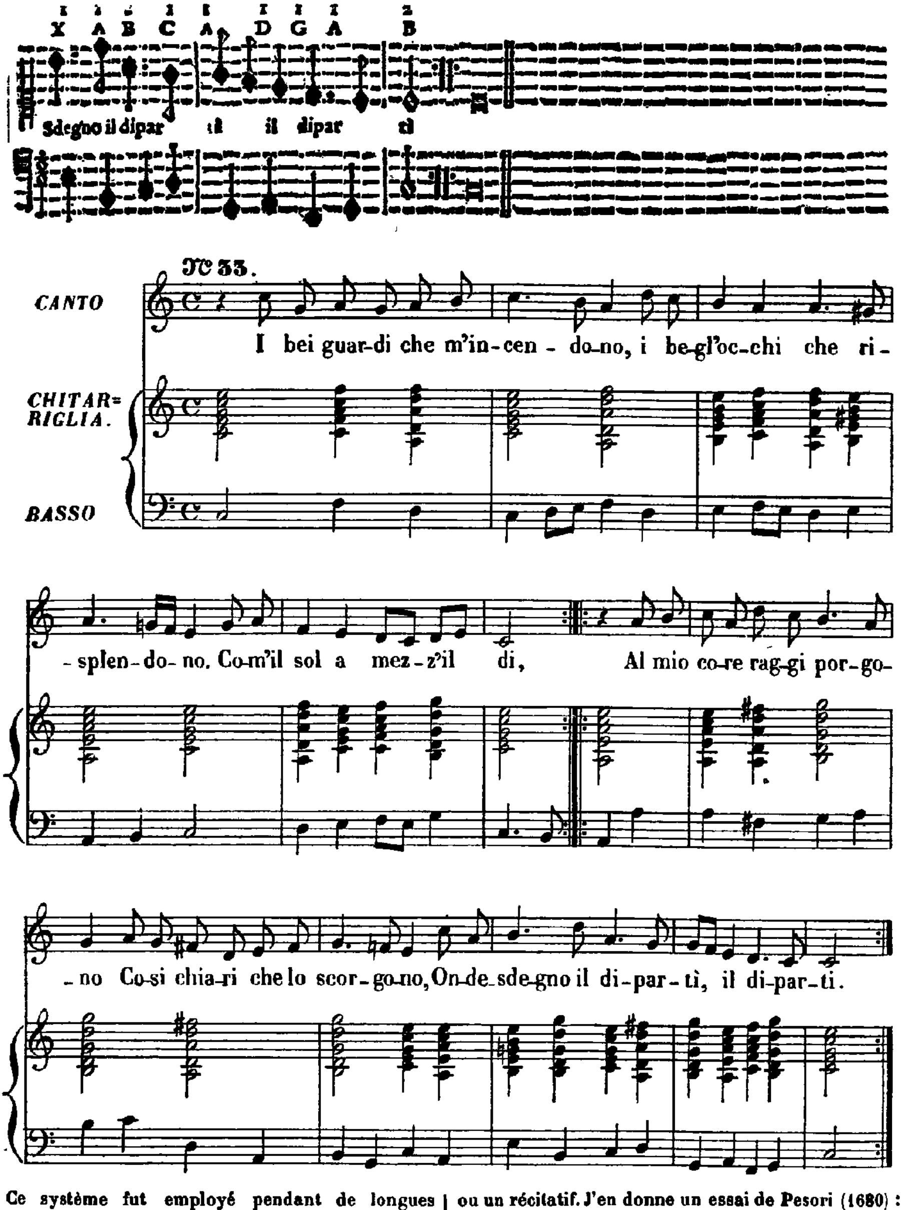


FIG. 308. — Chitarra del secolo XVIIe.
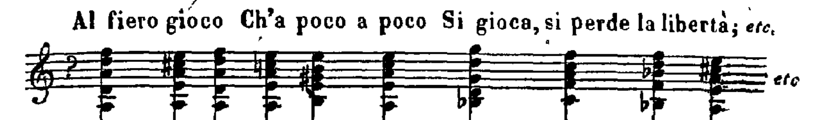
FASOLO, 1625. — *Pentimento di sdegno amoroso a modo di Balletto francese.*





Ce système fut employé pendant de longues années, et même dans plusieurs poésies italiennes du XVIIe siècle on rencontre les *lettere per la chitarra*, peut-être dans l'intention de faire un accompagnement à une mélodie connue sur laquelle on les chantait, et peut-être en vue de laisser improviser sur les accords notés par les lettres une cantilène ou un récitatif. J'en donne un essai de Pesori (1680) :

E I E
Al fiero gioco
D F D
Ch' a poco a poco
O G H I
Si gioca, si perde la liberlà ; ecc.
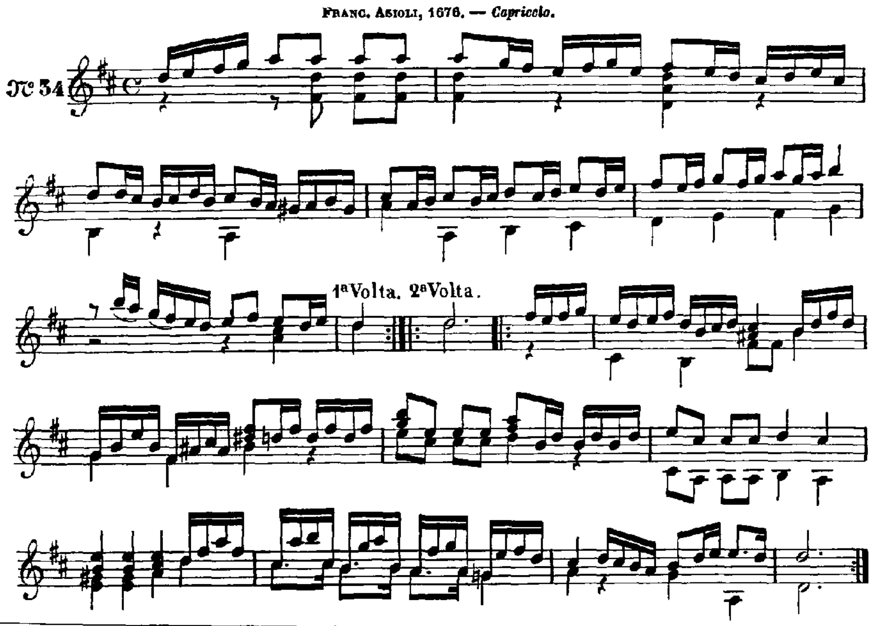


A l'égard des véritables sonates de guitare, on relève plus de variété dans les moyens d'expression que dans celles pour le luth : les batteries ascendantes et descendantes, les ligatures, les miaulements, les tremblements, les martellements (ces deux derniers paraîtront dans la musique du grand Bach comme agréments), présentent bien des ressources au bon goût et à l'habileté du guitariste.

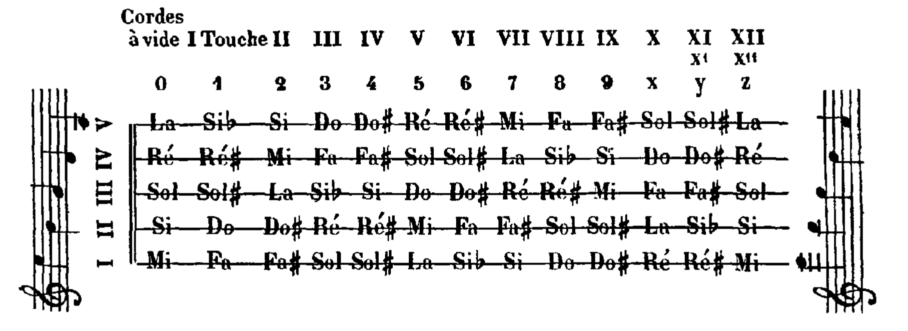
Parmi les tablatures italiennes de guitare[1], j'ai eu la possibilité d'étudier celles de Gio.-Paolo Foscarini, l'*Accademico Caliginoso detto il Furioso* (1640 à peu près), de Francesco Asioli (1676), de Stefano Pesori (1680) et du comte Lodovico Roncalli (1692).

Dans le livre de Foscarini j'ai trouvé peu de choses intéressantes, hormis un *alfabeto dissonante*, inventé pour produire des accords de septième mineure et des accords de retard. Pesori, sous le titre de *Scrigno armonico*, a réuni un pêle-mêle de pièces fastidieuses à déchiffrer et plus fastidieuses encore, si cela se peut, à jouer. De Francesco Asioli, de Reggio, on sait, d'après la préface de ses *Concerti armonici*, qu'il était maître de guitare au Collège des Nobles à Parme. Il pinçait sans doute avec une grande habileté de la guitare, car ses concerts offrent souvent quelques difficultés dans l'exécution. Ils comprennent : *Alemande, Sarabande, Balletti, Arie, Gighe, Preludi e Capricci.* J'en reproduis un numéro :

Franc. Asioli, 1676. — *Capriccio.*



1. Tablature italienne de guitare :



J'ai eu plaisir à publier entièrement les *Capricci armonici* de Roncalli (Milano, Lucca, 1881), parce qu'ils m'ont semblé dignes de considération par la grâce mélodique charmante avec laquelle ils sont développés en forme de suites à différents rythmes de danse. Je donne ici le prélude de la suite en *ré majeur*, avec le *fac-simile* du texte, en faisant observer que dans cette tablature, qui est fondée sur le même système que le luth, la série des cordes du grave à l'aigu descend de haut en bas, que les numéros désignent les touches (x en est la dixième), que les lettres majuscules représentent les batteries, que les valeurs rythmiques sont placées sur les cinq lignes qui figurent les cordes de l'instrument, et qu'enfin les signes sous ces mêmes lignes se rapportent à l'exécution de la main droite, dont ils indiquent les doigts les plus convenables pour pincer les cordes. J'y ajoute une *Passacaglia* bien jolie, que j'ai tâché d'interpréter sur la guitare moderne à six cordes.

Lodovico Roncalli, 1692. — *Preludio.*

Preludio

N° 35

LODOVICO RONCALLI, 1692. — *Passacaglia.*

Nº 36

1ª Volta 2ª Volta
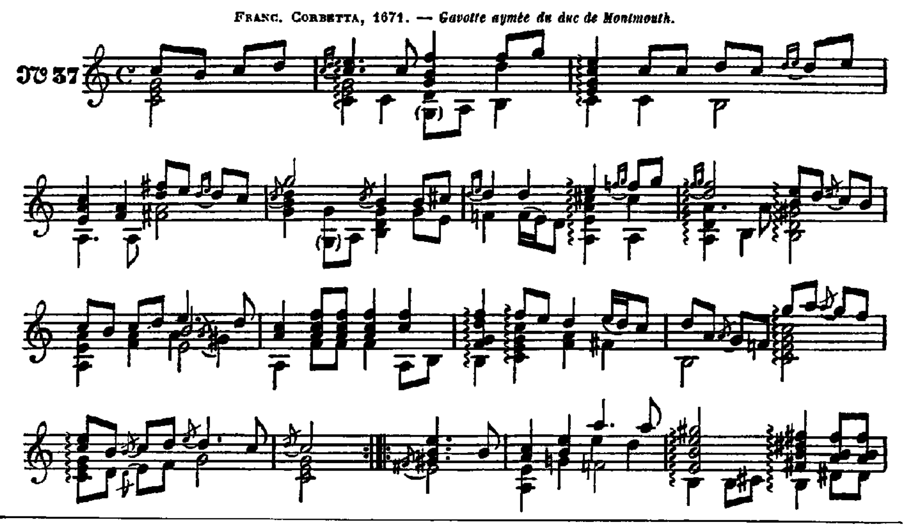
1ª Volta 2ª Volta

Quant à la tablature de guitare française[1], qui avait les mêmes cordes que la guitare *alla spagnola*[2], on faisait usage de la portée à l'envers de cette dernière, c'est-à-dire que les sons y conservaient la position naturelle de l'accord, de bas en haut. On n'y employait pas l'alphabet pour les batteries, parce que les lettres progressives de celui-là remplaçaient les numéros de la guitare espagnole et italienne, et la position pour les batteries était écrite entièrement chaque fois qu'il fallait employer cet effet dans la composition; pour les valeurs rythmiques on se servait des notes musicales ordinaires.

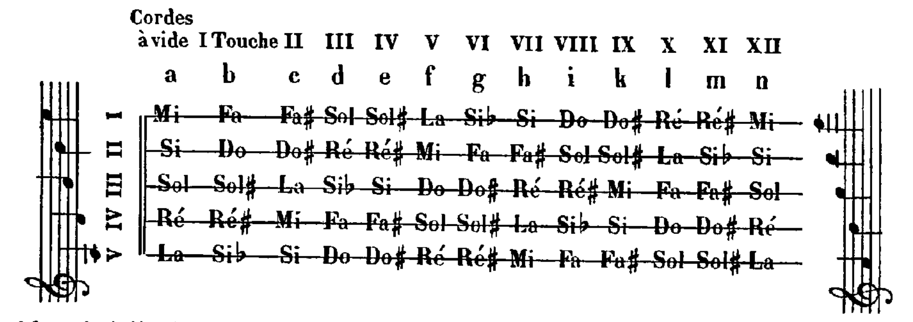
Dans ce genre de notation est typique *La Guitarre Royalle* de François Corbetta, imprimée à Paris en 1671. Il paraît que Corbetta, né à Paris en 1630 environ, fut un guitariste célèbre dans toute l'Europe. Hamilton le rappelle dans les *Mémoires du chevalier de Grammont* à la cour de Charles II d'Angleterre, où il « venait de faire une *Sarabande* qui charmait ou désolait tout le monde, car toute la guitarerie de la cour se mit à l'apprendre, et Dieu sait la râclerie universelle que c'était ». Corbetta lui-même dit au *Curioso lettore* de la *Guitarre Royalle* qu'il fit graver l'an 1656 un de ses livres à Paris, « où Sa Majesté voulut bien l'admettre dans une entrée de plusieurs guitares d'un Ballet composé par le très fameux J.-B. Lully »; et puis il se plaint d'un certain Granatta qui lui vola des sonates et des inventions, comme il eut occasion de s'en apercevoir à Venise *à son retour d'Espagne*.

Je n'ai trouvé aucune indication qui me permît de découvrir la Sarabande qui exalta d'une manière si extraordinaire les dames et les chevaliers de la cour anglaise; pour remédier à ce malheur, je transcris une gavotte[3], dans laquelle on peut voir les *fioriture* qui avaient le plus de succès sur l'instrument. Le reste de la musique de Corbetta comprend des *Preludi* Allemandes, Sarabandes, *Passacagli*, Rondeaux, *Gighe, Menuetti, Ciaccone, Fantasie*, etc.; il ne manque même pas de pièces d'un caractere historique et politique, telles que une *Allemande sur la mort du duc de Glocester*, le *Tombeau sur la mort de Madame d'Orléans*, et une *Allemande et sa suitte sur l'emprisonnement de Bouquingam* (*sic!*).

FRANC. CORBETTA, 1671. — *Gavotte aymée du duc de Monmouth.*

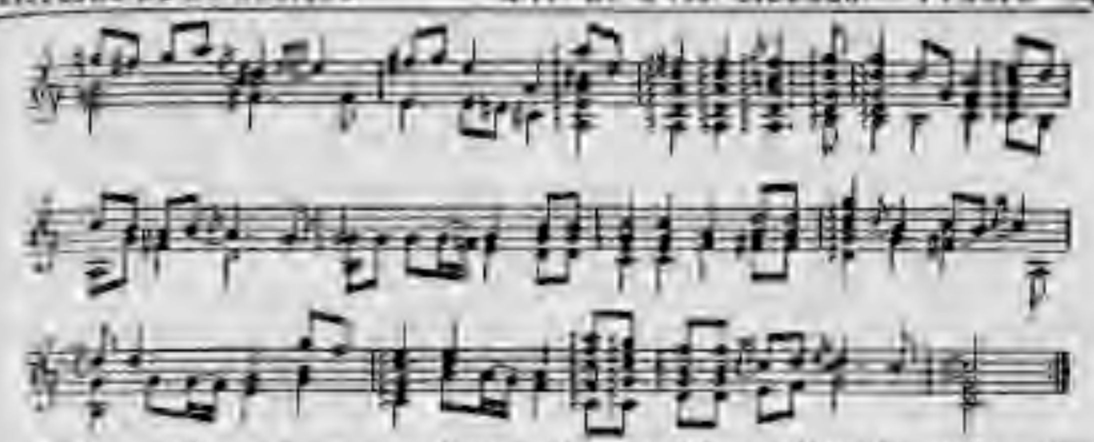


1. Tablature de guitare française :



2. Les cordes doubles, à l'unisson les aiguës et à l'octave les basses, étaient presque toujours déterminées par l'auteur dans la préface de son ouvrage.

3. Dans la musique de Corbetta et de Robert de Visée j'ai designé quelquefois entre parenthèses le *sol* bas, qui n'existe pas dans la guitare à cinq cordes; cela sert à faire comprendre le saut de la troisième corde à la cinquième, saut inévitable, puisqu'il manquait à l'instrument la sixième corde.



De Valroy, de Visée et Médard furent élèves de Corbette. Ce dernier lui fit une épitaphe qui, dans sa conclusion, est très semblable à celle qui a été gravée sur le tombeau de Lully :

[illegible]
[illegible]
[illegible]
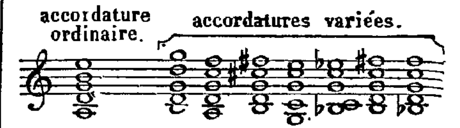
Cet autre hommage fut rendu à ce maître par Robert de Visée, qui, dans son *Livre de Guitarre* (Paris, 1682), publia une Allemande portant le titre : *Tombeau de M. Francisque Corbet.* Nous en reproduisons la première partie et le *fac-similé* du texte comme exemple de la tablature française de guitare ; j'invite le lecteur à remarquer une analogie fort curieuse que la composition de R. de Visée ... avec la marche funèbre de la symphonie héroïque de Beethoven.

Robert de Visée, 1682. — Tombeau de M. Francisque Corbet. Allemande.

Je n'ai rien rencontré de remarquable après cette musique dans le livre de R. de Visée. Nap. Coste a publié de nouveau en notation moderne *Neuf pièces* très gracieuses de cet auteur; il les réduisit pour la guitare à six cordes, ce qui donne sans doute plus d'éclat aux accords, qui avec six cordes sur la touche peuvent avoir la basse régulière, mais ce qui altère l'originalité spéciale de ces compositions pour la guitare ancienne.

Plus tard nous trouvons les *Nouvelles Découvertes sur la Guitare* par François Campion (Paris, 1705). Cet ouvrage nous montre le grand nombre d'*accordature* que l'on essaya sur la guitare (voir ci-contre).
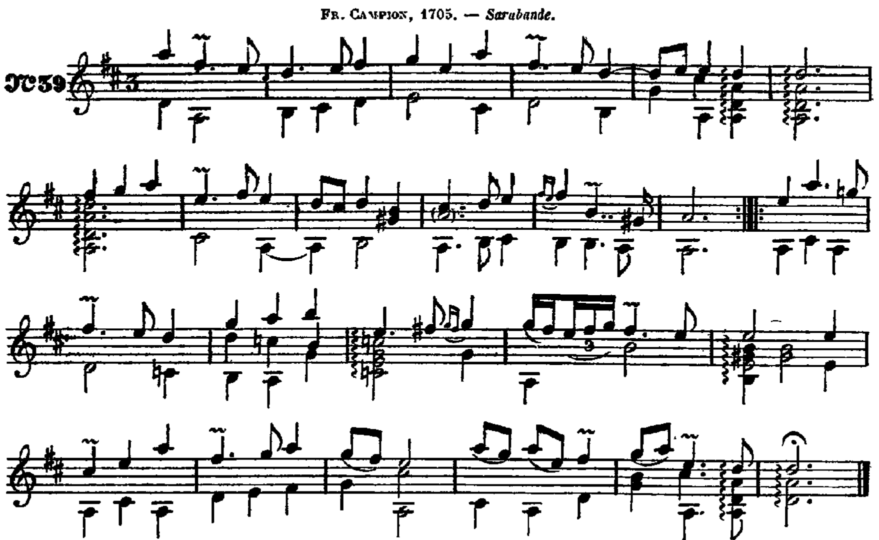
Je répète ici l'observation que j'ai déjà faite à l'égard des différentes manières d'accorder le luth : dans



notre système ordinaire de notation la lecture de la musique sur la guitare accordée d'une façon différente de l'ordinaire serait ennuyeuse et difficile; mais dans la tablature, où au lieu des notes musicales sont indiquées les touches sur l squelles résonnent les notes, le changement d'accordature n'apportait au joueur aucune confusion.

Je cite une Sarabande de Campion :

Fr. Campion, 1705. — *Sarabande.*



Je n'ai vu aucune autre tablature de guitare après celle de Campion, mais je crois que désormais ces livres ne pourraient plus attirer l'attention des historiens. Les temps héroïques des instruments à pincer étaient passés, tandis que le *clavicembalo* les avait remplacés avantageusement, soit sous le rapport de la valeur des compositions que l'on écrivait pour lui, soit sous celui de l'exécution. La musique instrumentale d'ailleurs avait pris une forme décidée par le mérite de Bononcini, Vitali, Torelli, Bassani, Corelli, etc., qui, dans des compositions géniales à plusieurs parties, en continuant l'œuvre commencée par Gabrieli et Mascara à la fin du XVI[e] siècle, avaient frayé à la musique moderne de nouveaux chemins. En effet, après l'invention de l'opéra, le violon et plus tard le quatuor d'archets occupèrent la première place dans l'ensemble orchestral et contribuèrent à ordonner et à définir les fonctions des autres instruments qui étaient amoncelés pêle-mêle dans les orchestres primitifs. L'Italie peut se glorifier de violonistes très habiles, qui parurent dès les premières années de la renaissance musicale. On connaît de l'époque la plus ancienne : Biagio Marini, qui se révéla parmi les premiers virtuoses compositeurs par les *Affetti musicali* (1617); Carlo Farina, inventeur du style *da camera;* Tarquinio Merulo, qui fonda la technique du violon; Gio.-Battista Fontana, auteur distingué de sonates pour violons et basse; Gio.-Battista Bassani, compositeur vraiment inspiré et très fécond, maître du fameux Arcangelo Corelli qui est regardé à bon droit parmi les plus anciens classiques; Gio.-Battista Vitali, qui a su répandre le style instrumental par le goût exquis de ses œuvres; Giuseppe Torelli, créateur du *Concerto grosso;* enfin Antonio Veracini et Antonio Vivaldi, joueurs et compositeurs de grande valeur. Leurs Sonates, leurs *Concerti,* leurs *Capricci,* ne permettent pas seulement d'apercevoir l'habileté du violoniste, mais ils doivent aussi être hautement appréciés par la grâce, la fraîcheur, l'originalité de la mélodie que l'on peut y relever.

Dans une telle évolution des formes musicales, toujours plus grandioses, le luth, aux moyens si limités, devait disparaître ; il fut regretté par quelques solitaires rêveurs du temps passé, épris de la naïveté d'expression de l'art primitif; seule a survécu la renommée romantique de ses sons harmonieux. La guitare existe encore, doux instrument qui conserve toujours des effets attrayants, mais qui depuis longtemps ne répond plus aux progrès de la musique moderne.

Dr Oscar CHILESOTTI, 1912.

III

L'OPÉRA AU XVII[e] SIÈCLE
EN ITALIE

Par Romain ROLLAND

PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

CHAPITRE PREMIER
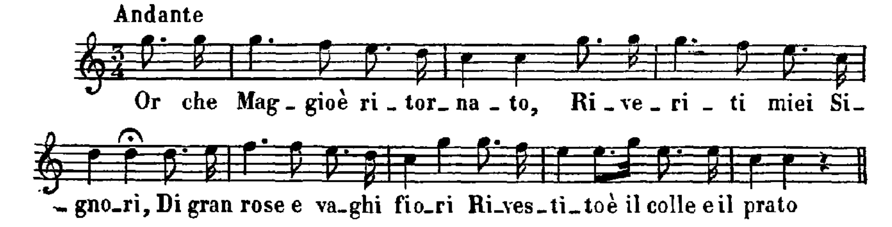
Les origines de l'Opéra en Italie[1].

L'invention de l'Opéra est l'œuvre de l'Italie. Il surgit, à la fin du XVI[e] siècle, d'un petit groupe de musiciens, de poètes et de gens du monde, réunis à la cour du grand-duc de Toscane. Mais il y avait longtemps déjà qu'il s'élaborait obscurément dans l'esprit de la nation, et l'on peut retrouver ses origines jusque dans les représentations religieuses et populaires du XIV[e] siècle.

A cette date, en effet, nous trouvons en Toscane deux formes de spectacles où la musique était étroitement associée à l'action dramatique : les *Sacre Rappresentazioni* (représentations sacrées) et les *Maggi* (représentations de Mai), — celles-ci plutôt rurales, celles-là urbaines et spécialement florentines.

Les *Sacre Rappresentazioni* étaient, à l'origine, des actions scéniques, exposant les mystères de la foi ou les légendes chrétiennes. Elles avaient quelques rapports avec nos Mystères, dont elles portaient souvent le nom. *Elles étaient entièrement chantées*[2].

La musique de ces pièces s'est perdue ; mais les spectacles populaires, parallèles à ces représentations bourgeoises et aristocratiques, les *Mai* de la campagne toscane, qui se sont conservés depuis le XV[e] siècle jusqu'à nos jours, sans grands changements, nous fournissent encore des indications précises sur ce que devait être ce chant primitif au théâtre. Le *Mai* est en stances de quatre vers de huit syllabes, rimant le premier avec le quatrième, le second avec le troisième. La musique est une cantilène perpétuelle avec quelques trilles et passages de bravoure. Le chant est lent, uniforme, d'ordinaire sans accompagnement, parfois avec accompagnement d'un violon et d'une contrebasse. Il est dans le ton majeur. Le rythme est marqué par l'accentuation de la première note de chaque mesure, qui correspond à la troisième et à la septième syllabe de chaque vers. En voici un exemple, qui nous a été très obligeamment communiqué par M. Alessandro d'Ancona :



« *Or que Mai est de retour, mes révérés seigneurs, de belles roses et de fleurs gracieuses est revêtue la colline et le pré.* »

Cette cantilène est répétée pour les strophes suivantes ; mais les chanteurs ont coutume d'y introduire des passages de bravoure, qui en modifient un peu la monotonie.

Les *Sacre Rappresentazioni* avaient naturellement un caractère plus artistique que les *Mai* campagnards, puisque les meilleurs poètes et musiciens de Florence y travaillaient. Mais le principe de l'application de la musique aux paroles devait être à peu près le même, du moins au XV[e] siècle. Certaines parties de la pièce, d'un caractère traditionnel, — Prologues (*Annunziazioni*), Epilogues (*Licenze*), prières, etc., — étaient sans doute chantées sur une cantilène spéciale. De plus, on intercalait dans la *Sacra Rappresentazione* des

1. BIBLIOGRAPHIE. — ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini del teatro in Italia*, 1877. — ANGELO SOLERTI, *Precedenti del melodramma*, 1903. — *Vita di Torquato Tasso*, 1895. — *La Rappresentazione di Dafne di 1486*, 1902. — ROMAIN ROLLAND, *L'Opéra avant l'Opéra* (*Musiciens d'autrefois*, 1907).

2. Vincenzo Borghini, cité par M. Alessandro d'Ancona, dit en propres termes :

« Le premier qui supprima le chant de la représentation fut l'Araldo, au commencement du XVI[e] siècle. Non pas pourtant que sa pièce ne fût encore chantee ; mais le début seul fut parlé (*recitato a parole*), ce qui parut d'abord etrange (*che parve nel principio cosa strana*), mais fut goûte peu à peu et mis en usage (*però fu gustata a poco a poco, e messa in uso*). Et c'est chose extraordinaire comme la façon ancienne de chanter a ete laissée tout d'un coup. »

Ainsi, l'innovation dramatique consista, au commencement du XVI[e] siècle, à supprimer du drame la musique, que l'on allait s'evertuer à y faire rentrer, à la fin du même siècle.

morceaux, soit de liturgie régulière ou populaire (des *Te Deum* ou des *Laudi*), soit de musique profane et de musique de danse, comme l'indiquent certaines notations des *libretti*. Le spectacle était précédé d'un prélude instrumental, qui venait après le prologue chanté. Il y avait un petit orchestre, et nous voyons mentionnés çà et là des violons, des violes et des luths. — Enfin, les entr'actes étaient remplis par des *Intermèdes* très développés : joûtes, chasses, combats à pied et à cheval; le ballet prenait là une importance considérable[1]. On y chantait aussi des *laudi*, des *canzoni*, des chansons à boire, des chœurs. Nous avons dans ces *Intermèdes*, à côté du drame lyrique, le germe de l'opéra-ballet, qui plus tard se développa aux dépens de la tragédie musicale. Dès la *Sacra Rappresentazione*, les *Intermèdes* débordent sur le reste de l'œuvre et y prennent une place disproportionnée.

Autre trait de ressemblance avec l'opéra : les machines, les *Ingegni teatrali*, comme on disait alors. Les plus grands artistes de la Renaissance italienne ne dédaignèrent pas de travailler à leur perfectionnement : Brunelleschi à Florence, Léonard de Vinci à Milan. On trouvera dans Vasari la description des admirables inventions de Brunelleschi et de Cecca, pour certaines représentations données à l'intérieur de l'église S. Felice in Piazza ou de S. Maria del Carmine, a Florence[2]. Cette machinerie jouait un rôle capital dans les *Sacre Rappresentazioni*. Nulle pièce sans apothéoses, sans montées au ciel, sans écroulements d'édifices frappés de la foudre, et autres fantasmagories ou transformations à vue, comme dans nos féeries modernes.

Réunissons ces différents traits : musique continue, importance de la machinerie, mélange de tragédie et de féerie, intermèdes et ballets introduits sans raison, voilà bien des traits communs avec le grand Opéra. Ce qui semble manquer encore, c'est une déclamation musicale proprement dramatique, un récitatif moulé sur la phrase parlée, — encore qu'il soit difficile d'assurer, en l'absence des documents, que quelque compositeur n'ait pas eu l'idée de l'essayer. La formation de ce style récitatif, qui devait être le fondement de l'opéra florentin du XVIIe siècle, fut le fait d'une double évolution musicale et poétique, où l'influence de l'antiquité joua le principal rôle.

***

L'antiquité fut le grand principe du changement universel de l'art, au commencement du XVIe siècle. La victoire de l'humanisme, qui se manifestait dans les arts plastiques par l'étude et l'imitation des statues et des monuments antiques, se traduisit au théâtre par des représentations non seulement de tragédies italiennes à l'antique, mais de comédies et de tragédies latines, représentées en latin, dans de très grands théâtres, à Rome, à Urbin, à Mantoue, à Venise, à Ferrare surtout, de 1470 jusque vers 1540. Cette résurrection de l'antique avait un caractère de réaction passionnée de l'esprit moderne et laïque contre l'esprit des artistes gothiques et des *Sacre Rappresentazioni*. Personne n'eut plus d'action sur ce changement d'orientation dans l'esprit du théâtre que Laurent de Médicis, qui travailla, avec l'aide de ses poètes, à laïciser les *Sacre Rappresentazioni*, et qui en écrivit lui-même[3].

Ce fut dans ce courant d'idées que, dès 1474, furent représentés à Mantoue, — dans cette même Mantoue où devaient être joués cent quarante ans plus tard l'*Orfeo* de Monteverdi et la *Dafne* de Gagliano, — un *Orfeo* du célèbre Politien, ami de Laurent de Médicis, musique de Germi, et (quelques années plus tard, en 1486) une *Dafne* avec musique de Gian Pietro della Viola. Ces œuvres inauguraient le théâtre pastoral à l'antique, qui devait jusqu'à Gluck fournir à l'opéra la plupart de ses sujets et le meilleur de ses inspirations.

Ce *Dramma pastorale* eut un développement d'autant plus éclatant, dans la seconde moitié du XVIe siècle, que toute autre forme de théâtre était devenue suspecte en Italie, depuis la contre-réforme catholique qui suivit le sac de Rome par les bandes de Charles-Quint et la prise de Florence par les armées du pape et de l'empereur. La Pastorale mondaine, érudite et voluptueuse, n'inquiétait personne. La musique s'en empara.

Nous avons conservé la partie musicale d'une œuvre que l'on regarde comme le premier drame pastoral régulier : *Il Sacrificio* de Agostino Beccari, représenté en 1554, à Ferrare, avec musique d'Alfonso della Viola. Cette musique comprend une scène pour solo et chœur à quatre voix, et une *canzone* à quatre voix. Le solo, chanté avec accompagnement de lyre, est un des premiers essais connus de style monodique[4]. — Alfonso della Viola écrivit encore la musique de nouvelles pastorales, jouées a Ferrare, dans les années suivantes. Enfin le fameux *Aminta* du Tasse, représenté en 1573, donna une popularité prodigieuse au genre de la pastorale, que Tasse lui-même devait contribuer à transformer en opéra.

Tasse, le plus génial des poètes de la seconde moitié du XVIe siècle, était passionnément musicien, et en relations amicales avec les premiers compositeurs de l'Italie : Palestrina, Marenzio, surtout Don Carlo Gesualdo, prince de Venosa. Don Gesualdo avait institué dans son palais de Naples une Académie dont les statuts avaient pour objet de répandre et de perfectionner le goût de la musique. Les plus illustres compositeurs, chanteurs et instrumentistes s'y trouvaient réunis. Tasse y vint, et écrivit pour cette Académie trente-six madrigaux, dont plusieurs nous ont été conservés avec la musique du prince de Venosa. Comme Ronsard, qu'il avait pu connaître à Paris en 1570-71, Tasse croyait à la nécessité de l'union de la poésie et de la musique. Il disait que « la musique était le charme et pour ainsi dire l'âme de la poésie » (*La musica è la dolcezza e quasi l'anima de la poesia*). Il se plaignait que l'art du temps fût trop inexpressif,

1. Toutes les formes de danses d'alors : avant tout, la *Moresca*, saltarelle ou gigue vive à trois temps, dont on trouve un exemple à la fin de l'*Orfeo* de Monteverdi ; — le *Mattaccino*, la *Saltarelle*, la *Gaillarde*, la *Pavane*, le *Passamezzo*, la *Sicilienne*, la *Romaine*, la *Bergamasque*, la *Chiaranzana*, la *Chianchiara*, etc.

2. Les *Sacre Rappresentazioni* avaient lieu d'ordinaire dans une église, ou sur la place d'une église. On jouait habituellement entre vêpres et la nuit ; et les acteurs étaient des jeunes gens, faisant partie des compagnies de piété.

3. Laurent de Médicis était poète et musicien. Il écrivit des danses dont quelques-unes se sont probablement conservées d'une façon anonyme dans certains recueils de l'époque. Il transforma les *canti carnascialeschi*, les chants du carnaval, avec la collaboration de son maître de chapelle Arrigo Tedesco (Heinrich Isaak). C'étaient là de véritables petites scènes réalistes et comiques, chantées à plusieurs voix. Un recueil de ces *Canti Carnascialeschi* va être publié par M. Paul-Marie Masson, dans la *Bibliothèque de l'Institut français de Florence*.

4. Le manuscrit du *Sacrificio* de Beccari est à la Palatina de Florence (E. 6, 6, 46); douze pages de musique manuscrite. M. Solerti a publié cette musique dans ses *Precedenti del melodramma* et dans *Gli albori del melodramma*.

et que la musique dégénérée fût devenue sensuelle et indifférente aux grandes émotions (*è divenuta molle ed effeminata...*). Il souhaitait qu'un maître excellent lui rendît la *massima gravità* qui convenait. — Or ce fut justement l'œuvre du prince de Venosa d'introduire dans le madrigal cette gravité pathétique que Tasse réclamait; il fit plus que tout autre pour façonner le chant au rôle d'interprète des passions tragiques. Tasse eut donc ici, par ses idées sur la musique et par sa collaboration effective avec Don Gesualdo, une influence sur la création du style musico-dramatique.

Il ne s'en tint pas là. Il était impossible qu'un poète d'un art aussi raffiné pût se contenter d'une traduction de ses poésies — si belle fût-elle — dans le style polyphonique du temps. En effet, l'usage des chants à une seule voix s'était à peu près perdu, dans l'Italie du xv[e] et du xvi[e] siècle, surtout depuis l'invasion triomphante de l'art franco-flamand, dont les maîtres musiciens firent loi dans toute la péninsule, pendant la première moitié du xvi[e] siècle[1]. Cet art, d'une perfection sans égale, était surtout le triomphe de la musique pure; et sa forme à peu près exclusive était la polyphonie vocale, dont le *Madrigal* fut le genre le plus répandu dans la société italienne du xvi[e] siècle, et comme sa musique de chambre[2]. Le compositeur s'y appliquait à de courtes poésies, et les traitait en un contrepoint libre à trois, quatre ou plusieurs voix.

Cette polyphonie franco-flamande, quel qu'en fût le caractère expressif[3], était mortelle pour les poésies qui y étaient associées[4]. Sans doute, elle arrivait souvent à en traduire avec beaucoup d'intelligence et d'émotion le sentiment général. Mais la physionomie des mots, leur couleur, leur vie, le rythme de la phrase, la musique des vers, tout le frêle et souple tissu poétique disparaissait étouffé sous le lourd édifice de ces madrigaux à plusieurs voix. La musique avait parmi les poètes le nom de « démolisseur de la poésie ».

Aussi, un mouvement de réaction était-il naturel contre la musique de l'époque, en faveur de la mélodie. Cette réaction devait être d'autant plus forte en Italie que le style polyphonique était surtout une importation étrangère, un art imposé par les conquérants franco-flamands. Et, dans le retour à la monodie, il y eut certainement un sentiment national, ardent et irrité, un besoin de secouer le joug des « Barbares », comme les appela Vincenzo Galilei.

Déjà les madrigalistes italiens, d'instinct plus mélodique, s'attachaient, dans leurs chansons polyphoniques, à rendre la mélodie indépendante des liens du contrepoint, à faire ressortir l'une des parties, celle qui avait le chant principal et qui était dans le registre le plus élevé, de telle sorte que les voix secondaires devinssent de vraies voix accompagnantes, d'un caractère presque instrumental[5]. Mais ce n'était pas assez; il était inévitable que les poètes cherchassent une pure monodie, un chant entièrement dégagé de la polyphonie, qui se moulât sur les vers et en reproduisît les moindres palpitations. Il semble bien que Tasse en eut le sentiment, et qu'il le fit partager aux artistes, que nous allons trouver, dans le chapitre suivant, à la tête de la réforme mélodramatique, aux créateurs de l'opéra florentin. Il était en effet en rapports intimes avec Emilio de' Cavalieri et avec Laura Guidiccioni, qui écrivirent les premiers essais de *melodramma* (opéra)[6]; et Ottavio Rinuccini, le premier poète qui ait adapté résolument le drame pastoral au théâtre de musique, le premier qui ait écrit de véritables *libretti* d'opéras, était son disciple.

La personnalité de Tasse, si profondément moderne, a rayonné sur tous les arts. La forme de son imagination s'est souvent imposée à la peinture et aux arts plastiques, comme à la poésie. Mais rien ne porte plus directement sa marque que l'opéra pastoral, réalisé à Florence, sous ses yeux, sous son patronage, et que ses disciples florentins devaient imposer à l'Europe[7].

CHAPITRE II

Le Cénacle florentin[8]. Émilio de' Cavalieri, Vincenzo Galilei, Ottavio Rinuccini, Peri et Caccini.

De 1580 à 1600, il y eut à Florence un bouillonnement artistique, une fermentation de pensées nouvelles dans le théâtre et dans la musique. Tout dans le théâtre italien d'alors tendait à la musique, et tout dans la musique italienne tendait au théâtre. De 1580 à 1600, tous les genres de musique et de théâtre italiens, anciens et modernes, rivalisent à tenter l'union de la musique et du drame : comme si l'on voulait faire, une dernière fois, la revue de toutes les formes connues, avant de se décider pour l'une d'entre elles. Nous voyons côte à côte — et particulièrement dans les célèbres fêtes de Florence, en mai 1589, pour le mariage de Don Ferdinand de Médicis avec

1. Le premier livre de musique sorti des presses romaines : *Liber quindecim missarum* (1516, Rome, chez Antiquus de Montona), dédié à Léon X, comprend 15 messes, toutes signées de maîtres franco-flamands. Josquin Deprès domina toute la musique italienne de son temps (1460-1521). Willaert (1480-1562) fonda l'école vénitienne, et Arcadelt (né vers 1514) l'école romaine.

2. Pour l'extraordinaire développement du *Madrigal* en Italie, voir l'excellente Bibliographie de Emil Vogel : *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens, aus den Iahren 1500-1700* (Berlin, Haack, 1892, 2 vol.).

3. Ce caractère ne lui manqua jamais, dès les musiciens de la cour de Bourgogne. (Voir le *Kyrie* de Dufay, dans la Messe *La face pale*). Il atteignit au plus haut degré de pittoresque et de pathétique avec Josquin et Jannequin.

4. Sauf au temps de la Pléiade en France, grâce aux génies associés d'un poète comme Baïf, et de musiciens comme Claude le Jeune et Mauduit.

5. Surtout dans les genres plus populaires, comme les *frottole*, les *villanelle*, les *villotte*, etc. — Voir les intéressants articles de M. Guido Gasperini, *L'art italien avant Palestrina* (*Mercure musical*, 15 mars et 15 avril 1906).

6. Ces essais eurent lieu à Florence, en 1590, peu après une représentation de l'*Aminta* avec musique, en présence de Tasse.

7. La musique s'est emparée aussitôt de ses sujets et de ses héros. Monteverdi traduisit en musique le *Combat de Tancrède et de Clorinde* (1624), la scène d'*Armide et Renaud* (1627), et composa les intermèdes de l'*Aminta*, joué à Parme en 1628. Michelangelo Rossi écrivit une *Erminia sul Giordano* (1637); Domenico Mazzocchi, un *Olindo e Sofronia* (1637), etc. Armide, de 1637 à 1820, inspira plus de trente opéras.

8 BIBLIOGRAPHIE. — ANGELO SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, 3 vol., 1904. — *Le origini del melodramma*, 1903. — *Laura Guidiccioni Lucchesini ed Emilio de' Cavalieri*, 1902. — *Ottavio Rinuccini*, 1902. — *Commemorazione della Riforma melodrammatica* (*Atti del R. Istituto musicale di Firenze*, anno 33, 1895, Florence). — Je me permets, une fois pour toutes, de renvoyer, pour la suite de cette étude, à mon livre *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, 1895 (*Bibliothèque des Écoles françaises de Rome et d'Athènes*).

Ce chapitre était déjà composé lorsque ont paru les belles études de M. Domenico Alaleona : *Studi su la storia dell' oratorio musicale in Italia*, qui ont mis en pleine lumière Cavalieri et son entourage.

Christine de Lorraine, nièce de Catherine de Médicis — des *Sacre Rappresentazioni*, des comédies ou des tragédies littéraires avec des Intermèdes, des Pastorales, des *Commedie dell' arte*[1] : et toutes avec musique. Et tout ce qu'il y avait à Florence d'esprits inventifs et curieux cherchaient, tâtonnaient, essayaient ces différents genres, pour tâcher d'en tirer le drame musical nouveau. Jusqu'aux représentants de l'ancien madrigal, qui s'efforçaient d'écrire des comédies musicales, au moyen de la polyphonie vocale dont ils disposaient.

Les *Intermèdes* musicaux, qui occupaient les entr'actes des tragédies et des comédies littéraires, prirent surtout de l'importance : de vrais drames musicaux s'y esquissaient. — Les plus célèbres furent les six Intermèdes du comte de Bardi pour le mariage du grand-duc de Toscane. C'étaient : 1. *L'Harmonie des Sphères;* — 2. *Le Défi des Muses et des Piérides;* — 3. *Le Combat pythique d'Apollon;* — 4. *Le Séjour des démons;* — 5. *Le Chant d'Arion;* — 6. *La Descente d'Apollon et Bacchus avec le Rythme et l'Harmonie.* Tous célébraient le pouvoir de la musique, et étaient imprégnés d'idées platoniciennes. Le premier intermède, inspiré de la *République* de Platon, représentait la Nécessité, aux pieds de laquelle les trois Parques assises chantaient, comme les trois Nornes de la *Gœtterdæmmerung*. A leur chant se joignait celui des Sirènes, symbolisant, comme les filles du Rhin, la Nature. De la consonance de la Nécessité et de la Nature naissait l'éternelle Harmonie, qui descendait du ciel, en jouant du luth et en chantant, au son des *gravicembali*, des *chitarroni* et des harpes. Les Parques et la Nécessité étaient accompagnées par des trombones, des flûtes et des cithares. Quarante et un artistes jouaient dans cet intermède : tous étaient des célébrités musicales. Marenzio jouait Saturne, Peri Vénus, et Caccini une Sphère de l'Empyrée. Les costumes, qui étaient, comme les machines, de Bernardo Buontalenti[2], devaient être fort beaux; et l'effet des brillantes et délicates harmonies de couleurs était rehaussé par l'usage que l'on faisait déjà des projections lumineuses. — Dans ce premier intermède, comme dans le quatrième et le sixième, il n'y avait pas d'action : c'était de simples mascarades symboliques. Au contraire, les trois autres intermèdes (et surtout le troisième) étaient de petits essais de drame en musique.

Le sujet du *Combattimento pitico* n'était pas, comme on pourrait croire, le combat réel d'Apollon avec Python, mais la représentation de ce combat telle qu'elle avait dû être aux Jeux Pythiques. La scène représentait un bois de hêtres, de châtaigniers et de chênes. Au milieu, une caverne obscure où dormait le dragon, assez semblable à celui du second acte de *Siegfried*. Apollon resplendissant descendait du ciel, comme la foudre. Les violes, les flûtes et les trombones célébraient son apparition. Puis, — et c'était là le fait d'une erreur archéologique de Bardi, d'après un texte grec mal compris, — Apollon dansait sa bataille. Le dragon sifflait, battait des ailes, hurlait, mordait, perdait des flots de sang, et mourait. Apollon ne cessait pas de danser[3]. Enfin, le Chœur, qui assistait au combat, entonnait un chant d'actions de grâces, accompagné des luths, trombones, harpes, violons, et *cornetti*. — Toute la musique de ces Intermèdes, partiellement conservée, était à plusieurs voix. Les auteurs étaient Marenzio, Malvezzi, Caccini et Cavalieri. Ce dernier allait, l'année suivante, peut-être sous l'influence de Tasse, essayer le premier un genre nouveau de comédie en musique, plus conforme au génie mélodique et individualiste de la race italienne : la Pastorale chantée « en style récitatif ».

*
* *

Emilio de' Cavalieri, gentilhomme romain, était, en quelque sorte, le directeur des beaux-arts de Florence, — intendant général du grand-duc de Toscane pour l'art, les costumes, les fêtes, le théâtre, — grand personnage et homme de distinction, compositeur habile, inventeur de ballets, et même danseur renommé (*leggiadrissimo danzatore*). Vers 1588, il fit la connaissance de Laura Guidiccioni, de Lucques, femme intelligente et instruite, auteur d'assez méchants vers, qui lui attirèrent une grande réputation et un sonnet éloquent de Tasse[4]. Ils collaborèrent à la partie musicale de l'*Aminta*, représenté à la cour, au carnaval de 1590. Puis ils osèrent ensemble tenter une nouvelle forme d'art, et ils donnèrent, à peu d'intervalle l'une de l'autre, deux Pastorales en musique : *Il Satiro* et *La Disperazione di Fileno* (1590). Les deux œuvres ont disparu[5]; mais la préface d'un ouvrage postérieur[6] nous apprend que Cavalieri avait voulu que « cette sorte de musique renouvelée (*rinnovata*) par lui fît passer l'auditeur par des émotions diverses, comme la pitié et l'allégresse, les pleurs et le rire ». Il y avait des effets de ce genre dans une scène du *Fileno*, où la fameuse chanteuse Vittoria Archilei « arracha les larmes par sa récitation (*recitando*), tandis que le rôle de Fileno excitait le rire ». — Le mot *rinnovata* veut dire que Cavalieri pensait avoir retrouvé la musique antique, — ce qui était la chimère de l'époque, — et l'expression *recitando* montre bien que le style employé par Cavalieri était déjà le style récitatif, dont on a attribué l'invention à Peri et à Caccini. C'était une révolution dans le style du chant, « une tout autre façon de chanter qu'à l'ordinaire » (*altro modo di cantare che l'ordinario*[7]). A défaut de la musique de ces deux Pastorales, on en pourra juger par un bel *air chanté et joué à l'antique*, avec accompagnement de deux flûtes, qui a été fort heureusement publié à la suite de la

1. La *Commedia dell' arte*, genre éminemment italien, était une comédie improvisée sur un thème donné. Il ne faudrait pas croire que ce fût une forme d'art grossière et négligée, comme semble le comporter l'improvisation. Les acteurs avaient un talent très riche et très varié : ils étaient souvent auteurs, critiques, musiciens. Une grande partie de leurs comédies étaient chantées. Une comédienne de cette troupe, Virginia Andreini (la *Florinda*), fut capable de jouer à l'improviste l'*Arianna* de Monteverdi à Mantoue, en 1608, et elle le fit d'une façon admirable.

2. Bernardo Buontalenti, né en 1537, fut pendant soixante ans l'architecte général des grands-ducs de Toscane. Il bâtissait leurs palais et leurs forteresses, dessinait leurs jardins, dirigeait leurs fêtes, fabriquait des machines et des feux d'artifice pour leurs spectacles. Les machines de son invention pour le théâtre construit aux Uffizi, en 1585, furent célèbres en Europe. Ses livres d'esquisses, à la Palatina de Florence, nous ont conservé l'image des principaux costumes et décors de la Comédie de Bardi. Ces dessins, gravés par Augustin Carrache, ont été publiés par l'Institut musical de Florence (*Commemorazione della Riforma melodrammatica*, 1895).

3. Jusque dans les premiers opéras de Peri et de Marco da Gagliano, au XVIIe siècle, le rôle d'Apollon fut confié à un danseur.

Une gravure d'Augustin Carrache retrace la scène du combat : Apollon fondant du ciel sur le dragon.

4. Des lettres de Laura Guidiccioni, récemment retrouvées et publiées par M. Solerti, permettent de pénétrer un peu dans l'intimité de Cavalieri et de Laura, et de revivre la vie de la Florence d'alors.
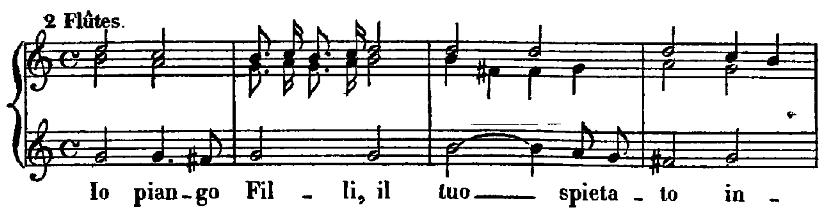
5. Seize dessins d'Alessandro Allori, conservés à la Palatina de Florence, nous renseignent sur les costumes du *Fileno*.
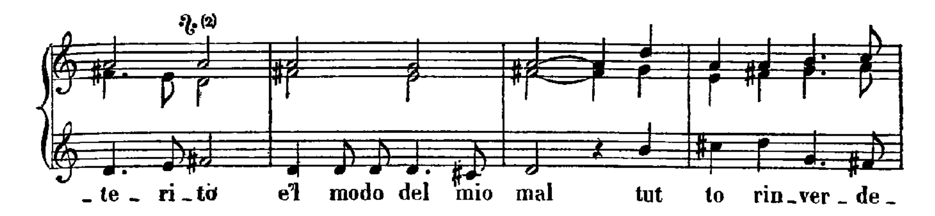
6. *La Rappresentazione di anima e di corpo*, de 1600.
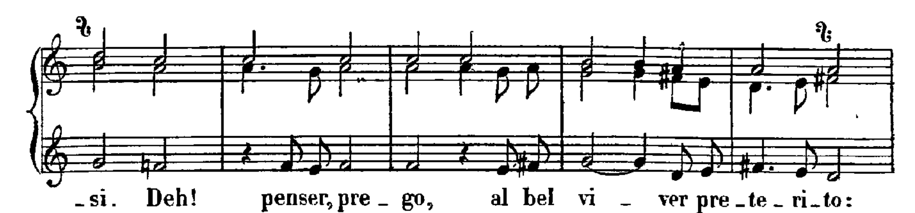
7. Lettre de la mère de Laura Guidiccioni sur le *Fileno*.
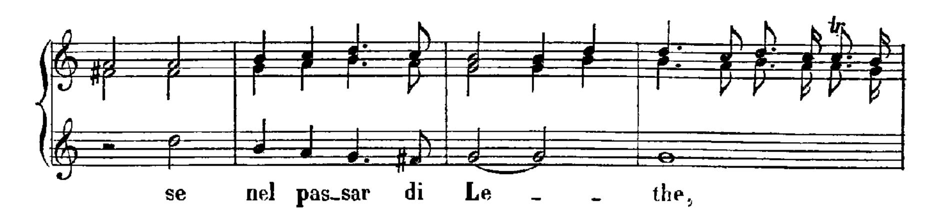
partition de la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* : il montre que Cavalieri avait à un haut degré le sentiment de la beauté de la forme et de l'expression. Rien ne donne mieux une idée de l'art dramatico-musical, sorti de l'inspiration et peut-être des conseils de Tasse.

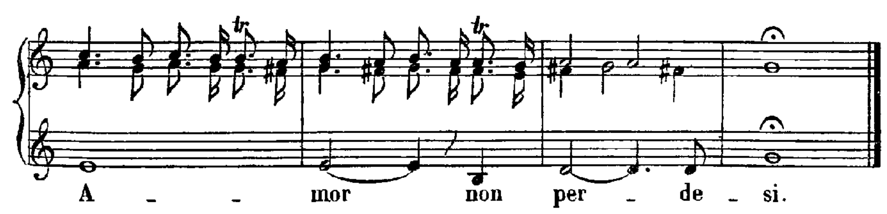
EMILIO DE' CAVALIERI. — *Aria cantata e sonata al modo antico*[1].











L'essai eut tant de succès, que le *Satiro* fut redonné entre 1590 et 1595, et qu'en 1595 Laura et Cavalieri firent jouer une nouvelle *Pastorella, tutta in musica* : *Il Giuoco della Cieca*, d'après le *Pastor Fido* de Guarini. Mais des événements intimes semblent avoir découragé ensuite Laura et Cavalieri. Laura mourut en 1599, et Cavalieri disparut, presque aussitôt après, de la cour de Florence[3]. Leurs rivaux en profitèrent,

1. Gravé, à la fin de la partition de *La rappresentazione di anima e di corpo*, et datant de 1590 à 1600.

2. Le signe 𝄋, ou *Incoronata*, indique qu'il faut reprendre haleine, *per pigliar fiato*.

3. Il écrivit encore quelque musique pour un dialogue chanté à Florence, à l'occasion des noces de Marie de Médicis, en octobre 1600; mais il n'était déjà plus à Florence, à cette date. Il était parti pour Rome, où l'on joua en février 1600 sa *Rappresentazione di Anima e*

et le souvenir de leurs trois œuvres se perdit si vite que la priorité du style récitatif fut complètement enlevée à Cavalieri; et c'est à peine si, dix ans plus tard, on faisait encore mention de son nom et de ses compositions. Ni Caccini, ni Gagliano, ni Bardi, ne le nomment. Doni le juge sévèrement, sans avoir pris la peine de le bien connaître[1]. Seul, Peri, plus juste que les autres, se souvint de lui[2].

***

Un cénacle florentin s'empara de l'idée nouvelle et en fit sa propriété personnelle, avec un parfait oubli de l'indépendant Cavalieri. Cette petite coterie, fort intelligente d'ailleurs, fut la *Camerata* (le salon) du comte Bardi, chez qui furent centralisés les efforts de tout un groupe de poètes, de savants, de gens du monde, de musiciens, pour créer le drame musical. Giovanni Bardi, comte de Vernio, était un grand seigneur poète, poète très aristocratique, qui ne daignait pas toujours écrire lui-même ses œuvres, qui les donnait à écrire à d'autres. Il avait été, comme on a vu, le principal organisateur de la fête de 1589. Dans la suite, il fut appelé au service de Clément VIII, dont il devint *maestro di camera* et lieutenant général de la garde pontificale. Jacopo Corsi, homme du monde, riche, instruit, un de ses amis intimes, lui succéda dans la protection des artistes, et son salon recueillit les habitués de Bardi.

Tous ces Florentins distingués étaient alors hantés par les idées de l'antiquité grecque sur la musique. On venait de traduire, en 1562, Aristoxène, Ptolémée et les fragments d'Aristote. Un ami de Bardi se passionna particulièrement pour leurs théories. Cet homme, qui semble avoir été la forte tête du salon Bardi, était Vincenzo Galilei, le père du grand Galilée, musicien et lettré. Il avait publié en 1581 un *Dialogue de la musique ancienne et de la musique moderne*, où il écrasait la musique de son temps sous l'exemple de l'art antique. Il méprisait tous les restes de l'art du moyen âge, contrepoint et madrigal, qu'il traitait de « gothiques[3] ». Il leur opposait le grand art sobre et émouvant des Grecs, dont les effets étaient si puissants, au témoignage d'Homère, d'Eschyle, de Platon, de Plutarque, et dont les moyens étaient si simples. Au son d'un seul instrument, le poète-musicien déclamait en chantant ses œuvres. Tel était le modèle auquel il fallait revenir.

Au fond, l'antiquité n'était là qu'un prétexte, et son exemple n'eût jamais eu chance d'être suivi, s'il ne s'était trouvé d'accord avec le sentiment italien et avec un art essentiellement national, celui des chanteurs *a liuto* (s'accompagnant du luth), que la polyphonie franco-flamande avait momentanément jeté dans l'ombre, mais qui n'avait jamais disparu, et qui aspirait à secouer la suprématie étrangère. Vincenzo Galilei était lui-même — il ne faut pas l'oublier — un de ces luthistes qui ont tant contribué, comme le montre M. Oscar Chilesotti, à l'évolution de la musique du XVIe siècle italien vers la tonalité et l'harmonie modernes, vers l'emploi de la basse continue et vers la création de la monodie expressive[4]. L'antiquité venait donc fort à propos servir les préférences et les rancunes du chanteur *a liuto* contre l'art des grandes constructions sonores, pratiqué par les musiciens-architectes du Nord.

Logique et passionné, Galilei poussa ses principes jusqu'à l'absurde; il conclut à la suppression de la polyphonie vocale et de l'orchestre. Cela parut à ses amis mêmes un paradoxe un peu ridicule (*stimata quasi cosa ridicolosa*). Mais Galilei voulut prouver par l'exemple la vérité de son affirmation. Avec le comte Bardi, il passa des nuits à chercher un style de chant, qu'on nomma *représentatif*, c'est-à-dire dramatique. Il mit en musique le *lamento* d'Ugolin de la *Divine Comédie*, et le chanta lui-même en s'accompagnant sur la viole. Le succès fut très grand. Galilei traduisit encore en musique des fragments de Jérémie et les Répons de la Semaine Sainte; puis il en resta là. Mais l'élan était donné.

Ses essais avaient soulevé de violentes discussions, au dehors; tout le monde s'en mêlait. L'art nouveau avait contre lui presque tous les musiciens, indignés de sa prétention de faire table rase de toutes les richesses de la musique et de lui substituer le balbutiement informe d'un amateur. Pour lui, il avait les gens du monde, les archéologues, enchantés de cette prétendue évocation de l'antiquité, et surtout les poètes et les chanteurs : les uns (au premier rang desquels étaient Ottavio Rinuccini et Gabriello Chiabrera), parce qu'à l'exemple de Tasse, leur maître, ils ne pouvaient souffrir la musique du temps, qui désarticulait leurs vers, — les autres, parce qu'ils devaient être naturellement ravis d'une révolution musicale qui les mettrait au premier plan. Ce fut de cette classe d'artistes que sortirent les deux premiers créateurs de l'Opéra : Jacopo Peri et Giulio Caccini, tous deux chanteurs.

***

L'œuvre à accomplir était double. Il s'agissait, d'abord, de continuer la tentative de Galilée, et de créer définitivement un style de chant récitatif : ce fut surtout la tâche de Caccini. Il fallait, en second lieu,

di corpo, dont nous reparlerons plus loin. Un ambassadeur vénitien dit de Cavalieri que c'était un homme « qui aimait la liberté ». Il eut sans doute le dégoût de la cour et du monde, et la composition même de son mélancolique oratorio est un indice de ses pensées. Toujours est-il qu'il disparut tout à fait; et ce n'est que dernièrement qu'on a retrouvé la date de sa mort : 11 mars 1602.

1. Doni reproche, entre autres choses, à Cavalieri son ignorance de l'antiquité. Il est manifeste que Doni n'a pas eu dans les mains la partition de l'*Anima e Corpo*; sans quoi il aurait lu, dans la préface de Alessandro Guidotti : « E. de Cavalieri fit quelques compositions de musique à l'imitation du style dramatique des Grecs et des Romains. Il semble que dans quelques-uns de ses airs il soit arrivé à une ressemblance parfaite. Il conseille de jouer et de chanter quelquefois à l'antique, avec accompagnement de deux flûtes, des dialogues pastoraux. »

2. « Cavalieri, le premier avant tous, que je sache, fit entendre avec une invention merveilleuse notre musique sur la scène... » (« ... *Benchè del signor Emilio del Cavaliere, prima che da ogni altro ch'io sappia, con maravigliosa invenzione, ci fusse fatta udire la nostra musica sulle scene...* »).

3. « Sous le flot des Barbares, toute science s'éteignit, comme si tous les hommes étaient tombés dans une lourde léthargie d'ignorance, ils vivaient sans désir de savoir, ils avaient de la musique la même idée que des Indes occidentales, et ils persévérèrent dans cette cécité jusqu'à ce que quelques hommes de notre temps commencèrent à tâcher de la tirer des ténèbres. » (Préambule du *Dialogue*.)

Galilée publiait, en même temps, trois hymnes grecs, aux Muses, à Apollon, à Némésis, d'après un manuscrit de Rome.

4. Voir, dans ce Dictionnaire, l'intéressante étude de M. Chilesotti sur la musique de luth.

M. Chilesotti a publié quelques morceaux pour luth de Vincenzo Galilei dans ses *Lautenspieler des XVI Jahrhunderts* (1891, Leipzig, Breitkopf), et dans ses *Trascrizioni da un codice musicale di V. G* (*Atti del Congresso internazionale di scienze storiche*, 1903, Rome) — Ces petites œuvres sont souvent pleines de grâce et de délicatesse Elles montrent que Galilée n'était pas un simple littérateur, ignorant de la musique, mais un bon musicien, — encore qu'un peu hâbleur (Il se vante, dans une préface, « d'avoir souvent joué sur le luth des musiques à quarante, cinquante et soixante voix[1] »)

créer le drame récitatif : ce fut surtout l'œuvre de Peri comme musicien, et de Rinuccini comme poète, — celui-ci plus important dans l'association que celui-là.

Giulio Caccini, dit Jules Romain, était une personnalité assez peu sympathique, d'un caractère sans franchise et sans dignité[1], mais un artiste intelligent et un gracieux musicien. Son éducation littéraire avait été assez négligée, et ce fut Bardi qui le forma. Se rendant compte alors, dit-il, « qu'on ne pouvait émouvoir l'esprit par le chant, sans que l'on comprît les paroles, il lui vint à l'idée d'inventer une sorte de chant où l'on pût parler en musique (*quasi in armonia favellare*) ». Il commença par composer des chants pour une voix, avec accompagnement d'un instrument, ayant l'un et l'autre un caractère expressif. Il ne condamnait pas d'ailleurs les passages d'agrément, pour lesquels il gardait un faible, en sa qualité de chanteur; mais il en limitait l'emploi à certains endroits du discours, et il les soumettait aux mêmes lois d'expression que le reste. « Pour bien composer ou chanter dans ce style, il est beaucoup plus important, disait-il, de comprendre l'idée et les paroles, de les sentir et de les exprimer avec goût et émotion, que de savoir le contrepoint[2]. » En somme, les vocalises qu'il admettait étaient des vocalises expressives, à la façon de Hændel ou de Mozart. Dans ses *Nuove Musiche* de 1601, une série d'exemples, des cahiers d'expressions musicales, nous font connaître ses essais pour noter les nuances des sentiments. On y trouve des exemples d'*esclamazione languida, spiritosa, viva, più viva, larga, rinforzata,* de *favella in armonia* (de « parler en musique »), etc.

Cependant, Ottavio Rinuccini avait entrepris d'adapter la pastorale de Tasse à la musique. D'une grande famille florentine, et poète officiel de la cour de Florence, Rinuccini parvint à une sorte de dictature artistique sur les poètes et sur les musiciens, « dont il était, d'après Doni, obéi ponctuellement ». L'union parfaite de la poésie et de la musique dans le drame suppose une forte unité de direction et, par suite, presque nécessairement, la suprématie d'un des deux artistes associés. Presque toujours c'est le musicien qui domine. Ici, ce fut le poète. Rinuccini, qui se croyait un génie, et dont l'idéalisme pompeux devait finir par soulever contre lui une réaction réaliste, conduite par le jeune Buonarroti, avait un talent plus élégiaque que dramatique; mais il sentait très bien ce qui convenait à la musique; il ramena avec beaucoup d'art la *favola pastorale* au grand mythe païen, et il la tourna de préférence vers les effets lyriques[3]. Ce fut lui qui écrivit la *Dafne*, l'*Euridice* et l'*Arianna*, qui furent les premiers poèmes d'opéra. Ces poèmes furent traités tour à tour par les plus illustres compositeurs. La seule *Dafne* fut mise en musique, quatre fois en dix ans, par Corsi, Peri, Caccini et Marco da Gagliano.

Le premier collaborateur de Rinuccini fut Jacopo Corsi, qui traduisit en musique quelques scènes de la *Dafne*[4]. Puis, Corsi ne se jugeant pas, avec raison, assez bon musicien, ils s'adressèrent à Jacopo Peri, directeur en chef de la musique du grand-duc, virtuose sur l'orgue et sur les instruments à clavier, fameux surtout pour son admirable voix de soprano et sa chevelure d'un blond rouge, qui lui avait fait donner le surnom de *Zazzerino*. Peri, guidé par eux, chercha « un chant modelé sur la parole, plus relevé que le parler ordinaire, et moins régulièrement dessiné que la pure mélodie, — à mi-chemin de l'un et de l'autre ». Pour cela, il étudia les accents de la langue italienne, les modes et les intonations de la voix dans les diverses passions. En un mot, il fit tout un travail de transposition du langage parlé en langage musical[5]. Puis, quand il fut prêt, il aborda la composition de la *Dafne;* et on la fit entendre dans le salon de Corsi, en 1594, puis tous les ans depuis lors jusqu'en 1597, en y ajoutant à chaque fois des perfectionnements nouveaux. La représentation de 1597, à laquelle le grand-duc et la cour assistaient chez Corsi, eut un tel succès, que la cause de l'opéra fut gagnée. Ce fut une révélation. Chacun sentit, ce soir-là, qu'un art nouveau commençait[6]. — Rinuccini, encouragé par la victoire, écrivit l'*Euridice,* que Peri mit en musique; et l'on profita des grandes fêtes de Florence, à l'occasion des noces de Marie de Médicis avec Henri IV, pour la représenter solennellement au palais Pitti, le 6 octobre 1600. La *Camerata* prenait part à la représentation. Corsi tenait le clavecin, et Peri chantait Orphée, avec « cette merveilleuse façon de réciter en chantant, que toute l'Italie admira », dit Gagliano. Le retentissement de ce spectacle dans toute l'Europe fut considérable. — Caccini, de son côté, faisait jouer, trois jours après, une pastorale en musique : *Il ratto di Cefalo,* et écrivait aussi une *Euridice*. Enfin Emilio de Cavalieri venait de donner, en février 1600, son oratorio *La Rappresentazione di Anima e di Corpo.* L'année 1600 vit donc la fondation définitive du drame musical.

Il est intéressant de comparer les œuvres conservées des trois auteurs, pour juger des trois réponses différentes que Peri, Caccini et Cavalieri firent au problème, qui leur était posé, de trouver en musique un style récitatif et expressif. — Peri fut, à vrai dire, le seul qui réalisa les théories de la *Camerata* et son idéal de déclamation notée, aussi sobrement, aussi exactement que possible[7]. Son style musical avait pour caractéristique une simplicité majestueuse et

1. Il fut mêlé à une aventure tragique, où il joua un rôle abominable. Eleonore de Tolède, femme de Pierre de Médicis, aimait Bernardo Antinori. Antinori confia à Caccini une lettre pour Eleonore. Caccini ouvrit la lettre et la remit au grand-duc, qui, d'accord avec son frère Pierre, décida la mort d'Eleonore. Elle fut conduite par son mari dans une villa, près de Florence; et là, il la poignarda. La délation de Caccini dut l'écarter, dans la suite, de la société de Rinuccini et de Peri; ainsi s'explique peut-être l'acrimonie qu'il laisse constamment percer contre Peri. (Voir les notes d'Antonio Calvi, d'après le *Carteggio degli ambasciatori di Firenze,* conservé à la Cancelleria ducale de Modène.)

2. *Le Nuove Musiche di Giulio Caccini detto Romano,* Florence, Marescotti, 1601.

Le Conservatoire de Paris en possède un exemplaire.

3. Rinuccini ne fut pas un inventeur; il suivit, dans la voie tracée, Tasse et Chiabrera; celui-ci lui fournit les modèles de ces mètres anacréontiques dont Rinuccini usa fort heureusement, mais il avait le don de *verseggiare sonoramente.* — Il avait subi l'influence de Ronsard. Il fit, de 1600 à 1604, trois voyages en France, qui donnèrent prétexte à des biographes trop romanesques d'inventer un amour, partagé, de Rinuccini pour Marie de Médicis. — Il mourut en 1621. — M. A. Solerti a publié ses *Mascherate, Balletti e Melodrammi,* dans le second volume de son ouvrage *Gli Albori del melodramma.*
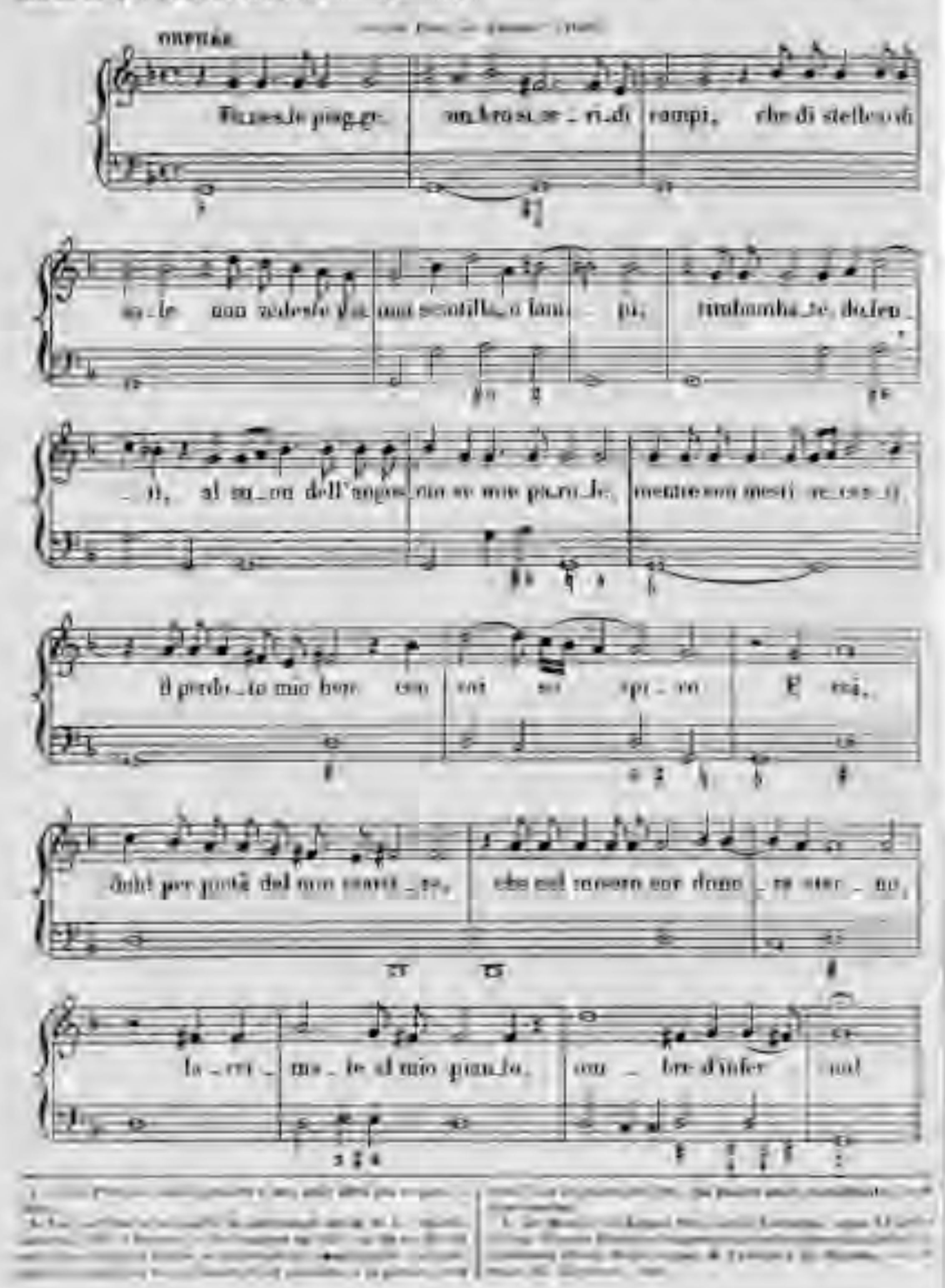
4. On en a retrouvé à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles quelques fragments antérieurs à 1594, que M. Alfred Wotquenne a publiés dans son *Catalogue de la Bibl. de Bruxelles* (1901), et M. Solerti dans *Gli Albori del melodramma.*

5. Voir l'admirable préface de l'*Euridice* de Peri.

6. Rinuccini et Peri retravaillèrent encore la *Dafne,* qui fut de nouveau donnée, chez Corsi, en 1599 (ce fut la première représentation *publique* d'opéra) et en 1600. — La partition s'est perdue. En 1608, Gagliano fit une nouvelle musique (conservée) sur le livret de Rinuccini.

7. « *Peri, trovato modo con ricerchar poche corde, e con esatta diligenza d'imitare il parlar familiare, acquistò gran fama.* » (PIERO BARDI.)

tragique. Il [illegible] les larmes, par son chant pathétique. [illegible] est peut-être le plus difficile à apprécier pour nous, car il reposait essentiellement sur l'intelligence des paroles et le talent de celui qui les disait. [illegible] déjà disait qu'on ne pouvait comprendre entièrement le charme et la force des airs de Peri, si on ne les lui avait entendu chanter lui-même, d'une façon qui lui était personnelle et qui [illegible]. C'était donc un art qui n'avait toute sa valeur que par la scène, joué par un grand acteur. — En voici pourtant un très beau spécimen, — les lamentations d'Orphée, — dont la tendre douleur pourrait encore émouvoir aujourd'hui[1].
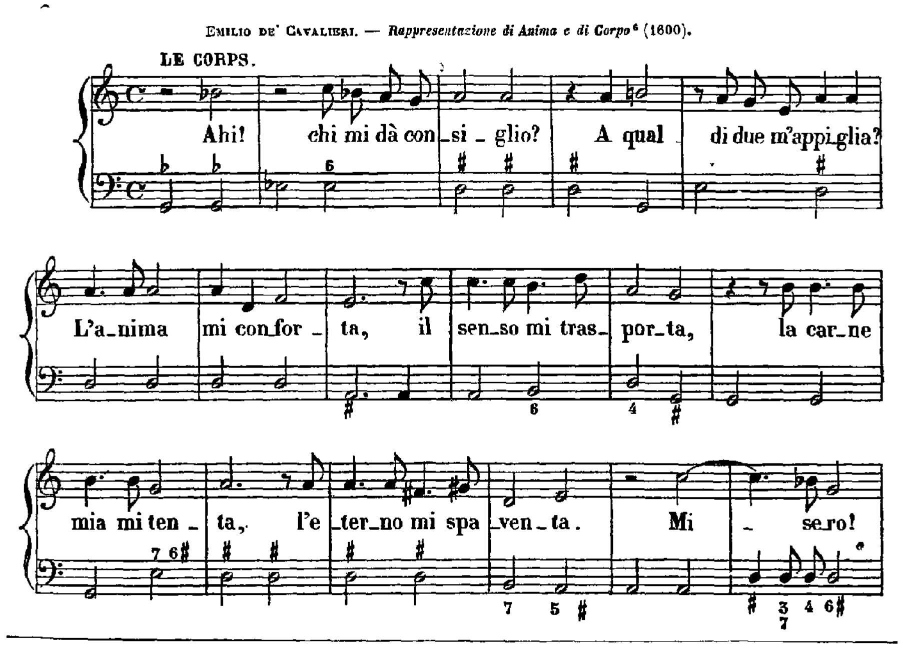


[illegible]

Caccini, tout en se préoccupant du texte, restait plutôt, par opposition avec Peri, un chanteur dramatique de concert, qui ne se résignait pas à sacrifier le *bel canto* et ses artifices. Il ne cherchait pas tant les accents tragiques qu'un certain style négligé et coulant (*una certa sprezzatura*), avec une nouvelle sorte de passages d'agréments, dont il était l'inventeur (*la nuova maniera de passaggi e raddoppiate inventati da me*), de longues vocalises fleuries (*quei gruppi e quei lunghi giri di voce semplici e doppi*), pour lesquelles il avait trouvé en la célèbre chanteuse Vittoria Archilei une interprète admirable. Son *Euridice*, qui a été rééditée par Robert Eitner[1], est bien moins une tragédie qu'un ballet pastoral, avec des airs chantés et dansés, et des récitatifs un peu plats aux cadences monotones, brodés de vocalises purement ornementales. Le drame ne tient qu'une place secondaire dans ce divertissement aristocratique, dont le style rappelle parfois d'assez près celui des Ballets français du même temps[2]. L'œuvre ne manque d'ailleurs ni de goût ni de grâce, et certaines pages ont une mélancolie élégiaque : tels, la Déploration funèbre de la fin, qui fait penser à une scène analogue de Carissimi, ou le récit de la Messagère, qui annonce celui de la Messagère d'*Orfeo* par Monteverdi. Mais l'émotion chez Caccini reste pâle et exsangue; elle ne se défait jamais d'un maniérisme un peu froid.

Quant à Emilio de Cavalieri, moins musicien de profession que ses deux rivaux, son style est souvent pauvre et fautif. Sa *Rappresentazione di Anima e di Corpo*[3], dont le sujet pieux est peu ou point dramatique, et assez ennuyeux, malgré les entrechats qui égayent çà et là ses sermons édifiants[4], est, au point de vue musical, faite d'une suite de petites phrases mélodiques, faciles, claires, très courtes, un peu banales, des *Canzonette*, comme les appelle Doni, qui en condamne l'emploi dans une œuvre de théâtre[5]. Cavalieri ne songeait pas à une imitation aussi stricte de la nature que Peri et Caccini; mais par la seule sincérité de son émotion, et parce que son œuvre était moins raisonnée et plus sentie, il lui arriva d'avoir par moments l'intuition de la grande déclamation mélodique, que Monteverdi créera plus tard dans son *Arianna*, que Cavalli reprendra, et qui sera le fondement de notre opéra classique. L'exemple qui suit donne une idée de ses récitatifs, souvent bien gauches, mais d'une expression intense.

EMILIO DE' CAVALIERI. — *Rappresentazione di Anima e di Corpo*[6] (1600).



1. *L'Euridice, composta in musica, in stile rappresentativo da G. C. detto Romano*, 1600, Florence, Marescotti. — Réédité par Robert Eitner dans le 10[e] volume de sa *Publikation aelterer praktischer und theoretischer Musikwerke, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung*, 1881, Berlin.

Cette collection se trouvant dans toutes les grandes bibliothèques musicales, je me dispense de donner ici des extraits de la partition de Caccini.
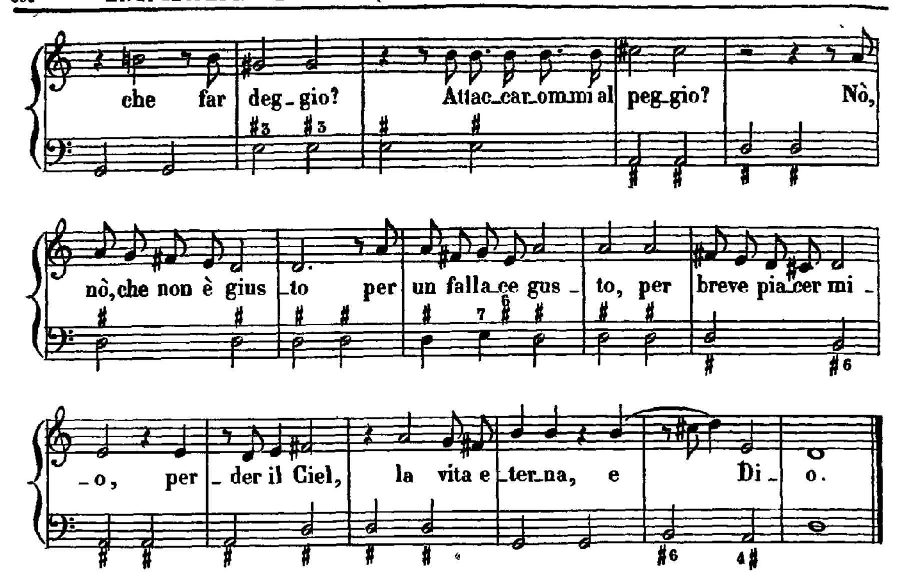
2. Il est à noter que tout le petit groupe florentin de la *Camerata* fut attiré vers la France. Rinuccini y passa plusieurs années, et Caccini y alla en 1605, avec sa fille Francesca, sur l'invitation de Concini. — Il mourut en 1618.

3. *La Rappresentazione di Anima e di Corpo, nuovamente posta in musica dal signor E. de C. per recitar cantando*, 1600, Rome, Nicolo Mutii. — L'unique exemplaire connu est à la Bibliothèque Sainte-Cécile de Rome. — Voir : Romain Rolland, *L'Opéra religieux au dix-septième siècle* (*Tribune de Saint-Gervais*, juin 1899). — M. Alaleona vient de rééditer l'œuvre.

4. Cavalieri veut que l'on danse des pas graves pendant un chœur, et que, dans les ritournelles, quatre danseurs *ballino esquisitamente un ballo saltato con capriole*.

5. Giambattista Doni (1593-1647), auteur du *Trattato della musica scenica*, fut le grand théoricien et l'esthéticien du drame lyrique florentin. — Il eût été d'ailleurs partisan d'un système mixte, où les représentations eussent été mi-chantées, mi-parlées (chapitre IV du *Trattato : che è meglio cantare parte delle azioni che tutte intere*).

6. *Rappresentazione di Anima e di Corpo, nuovamente posta in musica dal signor Emilio de' Cavalieri per recitar cantando, data in luce da Alessandro Guidotti Bolognese, con licenza di superiori.* Rome, Nicolo Mutii, 1600.



* *

En résumé, il est curieux de noter que l'opéra florentin a été créé par un noble amateur, le comte Bardi, — par un homme du monde érudit, Jacopo Corsi, — par un haut fonctionnaire intelligent et artiste, le directeur des théâtres de Florence, Emilio de Cavalieri, — par un dilettante instruit, Vincenzo Galilei, — par un poète, Ottavio Rinuccini, — par une dame-poète, Laura Guidiccioni, — par deux chanteurs, Peri et Caccini.

Il n'y a pas, dans toute cette liste, un seul vrai musicien, — j'entends : un compositeur. Et cette simple constatation le prouve : l'opéra fut l'œuvre, non de musiciens, mais de poètes et de littérateurs[1].

Il faut ajouter qu'il eut un caractère essentiellement aristocratique. Les pastorales de Cavalieri, les *Dafne* et les *Euridice* de Peri et de Caccini, étaient jouées dans le salon d'un grand seigneur. A Rome, les représentations, d'un esprit plus religieux, avaient lieu dans un cloître ou dans un séminaire. Mais l'assistance était toujours restreinte; et Cavalieri insiste sur ce point, dans sa préface de la *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, qui nous est une description précieuse du premier théâtre d'opéra, tel que les fondateurs de l'opéra le voulaient.

La salle de spectacle, dit Cavalieri, ne doit jamais contenir plus de mille personnes, commodément assises, dans le plus grand silence; car dans des salles plus vastes, le chanteur doit forcer sa voix pour se faire comprendre, et fausse le sentiment. D'ailleurs (et l'on voit bien ici que ce n'est pas un musicien qui parle) « la musique ennuie, quand on n'entend plus les paroles ». — L'orchestre est invisible, caché derrière un rideau. Le nombre des instruments est excessivement restreint, surtout chez Cavalieri. Nul n'appliqua avec plus de rigueur les théories de Galilei pour réduire au minimum les moyens d'expression, sous prétexte que plus ils sont simples, plus l'effet produit est profond (*ne' sensi si imprimono le cose più semplici più facilmente che le miste*). Cavalieri ne semble avoir fait usage, pour sa *Rappresentazione*, que d'une lyre double, d'un théorbe, d'un *clavicembalo* et d'un *organo soave*[2]. — Tout est concentré, dans la tragédie musicale nouvelle, sur l'acteur. Il faut, avant toutes choses, qu'il fasse clairement entendre les paroles, qu'il prononce distinctement, qu'il joue son rôle avec une fidélité absolue, et que ses gestes et ses pas répondent exactement aux passions qu'il exprime. Les chœurs sont astreints aux mêmes règles. Ils doivent, du commencement à la fin, prendre part à l'action. Les représentations ne passeront pas deux heures. Trois actes suffisent, variés, animés, écrits dans une langue claire, avec de vifs dialogues, et aussi peu de monologues et de récits que possible. — Rien de plus intelligent et de plus humain que ces règles. On y sent l'homme de théâtre et l'artiste latin. C'est là un idéal sobre et raffiné, le spectacle d'une élite intelligente et lettrée, qui s'intéresse moins à la musique, pour elle-même, qu'à une forme de tragédie harmonieuse et aristocratique.

1. Il n'y eut aucun doute, à ce sujet, parmi les contemporains : « Les vrais architectes de cette musique scénique, écrit Doni, ont été proprement Jacopo Corsi et Octavio Rinuccini. » (*I veri architetti di questa musica scenica sono propriamente stati li signori Jacopo Corsi e Ottavio Rinuccini.*)

2. Cependant Cavalieri admet un orchestre plus nombreux pour les *sinfonie* entre les actes; et il pose aussi le principe que l'instrumentation doit changer, suivant la passion exprimée.

CHAPITRE III

La réaction des musiciens contre le Cénacle florentin. — Le madrigal dramatique d'Orazio Vecchi. — Marco da Gagliano et Claudio Monteverdi[1].

Il était impossible que les musiciens tolérassent, sans protester, cette prétention des littérateurs à les tenir dédaigneusement en tutelle. Sans doute, ils étaient pénétrés comme eux par ce besoin nouveau du drame, qui se faisait alors sentir dans tous les arts italiens, et qui menait la peinture aux actions mélodramatiques des Bolonais, et la sculpture aux gesticulations tumultueuses de l'école de Michel-Ange. Mais au lieu de sacrifier la musique au drame, comme les Florentins tendaient trop à le faire, ils voulaient enrichir la musique en y absorbant le drame; ils voulaient écrire des pièces de théâtre dans le style habituel de la polyphonie vocale, qui régnait de leur temps.

Depuis le commencement du XVI[e] siècle, les madrigaux franco-flamands avaient eu souvent un caractère dramatique ou comique. Les *Chasses*, les *Batailles*, les *Chants des oiseaux* de l'école de Jannequin, les plaisants dialogues de Roland de Lassus, qui avaient trouvé partout des imitateurs, étaient de véritables scènes de théâtre en liberté, d'une vie puissante et d'une verve rabelaisienne. Orazio Vecchi de Modène voulut davantage : il prétendit écrire des comédies entières en style madrigalesque.

Il était né vers 1550 et mourut en 1605. Il était chanoine et archidiacre de Correggio, ce qui ne l'empêcha pas d'organiser les mascarades de Modène, d'écrire de la musique bouffe, d'avoir une vie agitée, et de jouer au besoin de la dague et du couteau. Il fut trois fois cassé de ses fonctions; mais il était célèbre, protégé par les princes; et sa réputation s'étendit jusqu'en Autriche, en Danemark et en Pologne. Son épitaphe proclame, sans modestie, qu' « il fut un créateur si éclatant en musique et en poésie qu'il surpassa facilement tous les génies de tous les temps. » Elle ajoute qu' « il fut le premier à joindre la musique à la comédie » (*Armoniam primus comicæ facultati conjunxit*).

L'originalité de l'œuvre et de la personnalité de Vecchi est double : elle consiste d'abord dans la revendication des droits de la comédie contre les partisans des anciens, qui affectaient de la dédaigner et s'appliquaient uniquement à la tragédie pastorale[2]. Elle est, en second lieu, dans la revendication des droits de la musique contre le despotisme des poètes. « La musique, dit-il, est poésie au même titre que la poésie même. » (*Tanto è poesia la musica quanto l'istessa poesia*[3].) Vecchi ajoutait qu'on avait tort d'appliquer la musique, comme le faisaient les intellectuels florentins, à des allégories, à des symboles, à des idées abstraites, et que son domaine n'était pas la pensée, mais le sentiment. Si l'on voulait écrire une comédie musicale, il fallait en élaguer toutes les péripéties extérieures et les détails accessoires, et ne prendre que les situations capitales, les moments caractéristiques. Le drame musical se trouvait donc défini pour lui une action concentrée, dont la musique exprime l'essence sentimentale et passionnée. — C'est là une idée de génie, d'une hardiesse toute wagnérienne.

Malheureusement, il y a loin des idées de Vecchi à leur réalisation. Ses deux œuvres principales : l'*Amfiparnaso, commedia harmonica*, de 1597, dont les personnages sont les masques habituels de la *Commedia dell'arte* : Pantalon, Gratian, Francatrippa, Matamore, etc., et dont l'intrigue est parfois d'une truculente bouffonnerie[4], — et les *Veglie di Siena*, de 1604, qui forment un petit tableau de la vie contemporaine, — n'atteignent pas (tant s'en faut) à l'aisance et à l'invention des madrigalistes franco-flamands. Les essais de petites comédies musicales de Roland de Lassus, ou les larges épopées héroïques et gaillardes de Jannequin, ont une bien autre *vis comica*. La polyphonie de Vecchi est un peu lourde et guindée, sans imprévu, sans esprit, sans éclat, surtout sans cette richesse de rythmes qui fait la gloire de l'école française de la fin du XVI[e] siècle, et en particulier de l'incomparable Claude le Jeune. Chose curieuse : dans ces bouffonneries musicales, ce sont peut-être les scènes touchantes et sérieuses qui sont les mieux réussies. Mais l'ensemble garde l'aspect d'un bloc à demi dégrossi; ces œuvres valent surtout par leur intention et par la façon originale dont elles étaient exécutées. C'étaient de véritables symphonies dramatiques, à programme déclamé. Nulle action visible. Un acteur annonçait, avant chaque morceau, le lieu de la scène, les noms des personnages et le sujet. Les chanteurs, cachés derrière un rideau, exécutaient ensuite la scène; leur concert (en général six voix : deux soprani, deux ténors, alto et basse), jouant le rôle de notre orchestre moderne, s'efforçait d'exprimer par les combinaisons variées des voix les nuances multiples des sentiments[5]. Chaque personnage était donc représenté par quatre, cinq ou six voix. C'était là une convention qui peut nous surprendre; mais elle n'est pas, au fond, plus difficile à admettre que la convention actuelle, qui nous fait représenter les passions et les pensées d'un être par une armée de cuivres, de cordes et de bois.

L'essai de Vecchi fit grand bruit. Il fut certainement fort attaqué[6]; mais le succès de l'opéra florentin n'ébranla pas la *commedia armonica* inventée par

1. BIBLIOGRAPHIE. — CATELANI, *Della vita e delle opere di O. Vecchi*, 1859, Ricordi.

EMIL VOGEL, *Marco da Gagliano* (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1889). — *Claudio Monteverdi* (*Vierteljahrsschrift für Musikwiss.*, 1887).

HUGO GOLDSCHMIDT, *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17 Jahrhundert*, t. I[er] et II, 1901 et 1904, Breitkopf, Leipzig.

A. HEUSS, *Die Instrumental-Stücke des Orfeo und die venetianischen Opern-Sinfonien*, 1903, Leipzig.

A. SOLERTI, *Gli Albori del melodramma*, 1904, Milan, Sandron.

HERMANN KRETZSCHMAR, *l'Incoronazione di Poppea* (*Vierteljahrschr. f. Musikw.*, 1894).

2. En ceci, Vecchi est vraiment un précurseur de Molière. Comme lui, il proclame la noblesse de la comédie, « miroir de la vie humaine », contre les défenseurs étroits du « grand art » (Voir la préface de l'*Amfiparnaso*).

3. Préface des *Veglie di Siena*.

4. M. Luigi Torchi a réédité intégralement l'*Amfiparnaso*, dans le 4[e] volume de sa collection : *l'Arte Musicale in Italia*, Ricordi.

M. Oscar Chilesotti a aussi publié chez Ricordi un volume de *Balli, Arie e Canzoni, a 3, a 4 e 5 voci con liuto* de Vecchi, datant de 1590.

5. Les renseignements les plus complets sur le mode d'exécution de ces comédies madrigalesques se trouvent dans la préface de la *Saviezza giovanile* d'Adriano Banchieri.

6. Vecchi, esprit curieux et ouvert à toutes les nouveautés, vint à Florence, en 1600, voir l'*Euridice*, et, sans jalousie, il complimenta Peri. Mais il semble que les Florentins aient traité dédaigneusement sa tentative; et, dans la préface des *Veglie di Siena*, en 1604, il fait allusion aux critiques qui lui sont adressées. Il n'en est pas ébranlé. « L'expérience nous enseigne, dit-il, que toutes les inventions de valeur sont toujours accueillies par mille injures... C'est une fatalité inévitable : les plus hautes cimes sont les plus exposées aux coups de la foudre. »

Vecchi. Pendant vingt ans elle continua d'être pratiquée par des musiciens de valeur, comme Adriano Banchieri de Bologne, dont les comédies madrigalesques eurent de nombreuses éditions jusque vers 1630[1]. Puis, l'opéra sembla décidément l'emporter[2]. Mais l'œuvre de Vecchi avait porté ses fruits, et sa double revendication des droits de la comédie populaire contre la tragédie aristocratique, et de la musique pure contre l'envahissante poésie, trouva en Italie de retentissants échos. Sur le premier point, il gagna la partie. Dès 1610, à Florence même, une réaction violente se déclara contre les tragédies pédantes et le « style gonflé[3] » de Rinuccini et de Chiabrera. Un petit-neveu de Michel-Ange, Buonarroti le Jeune, était à la tête des réalistes, et une pièce de lui, une comédie campagnarde, écrite en patois, la *Tancia*, de 1611, fut l'*Hernani* de cette petite révolution littéraire, qui devait influer sur la musique même[4]. Bientôt on allait voir des parodies musicales d'opéras mythologiques[5], des comédies musicales, des tableaux en musique de la vie contemporaine et populaire[6]. Jusque dans l'opéra sérieux, dans l'opéra héroïque, la comédie allait se tailler une large place[7]; et quand Doni veut définir le talent de Monteverdi, par opposition à celui de Peri, il exprime ce jugement, qui n'est pas sans étonner à première vue, mais qui est pourtant si exact et sur lequel nous reviendrons, que « Peri était plus tragique, et Monteverdi *plus comique*[8] ».

Quant à la tentative de Vecchi pour réaliser le drame au moyen de la seule symphonie vocale, si elle n'a pas eu gain de cause dans l'Italie du XVII[e] siècle, elle contribua du moins à amender l'opéra florentin. Entre l'idéal trop littéraire de Peri et l'idéal peut-être trop uniquement musical de Vecchi devait s'établir un compromis : un opéra où, tout en conservant et en perfectionnant le chant monodique et le récitatif des Florentins, on introduisit largement les chœurs, les concerts de voix et d'instruments, la musique pure. Ce devait être en partie l'œuvre de Marco da Gagliano et de Claudio Monteverdi.

*
* *

Entre le madrigal dramatique et l'opéra, l'Italie hésitait. Le retentissement de l'*Amfiparnaso* égalait celui de l'*Euridice*. En 1607, la balance pencha décidément du côté de l'opéra, par suite du renfort que lui apportèrent deux des meilleurs musiciens de l'Italie. En 1607 furent joués à Mantoue la *Dafne* de Marco da Gagliano et l'*Orfeo* de Monteverdi. Ce sont encore les mêmes sujets qu'avait traités Peri, en 1597 et en 1600. Mais Gagliano et Monteverdi étaient de bien autres artistes, musiciens avant tout, et, qui plus est représentants de cette musique polyphonique, jusque-là en opposition avec l'opéra. Avant la *Dafne*, Gagliano n'avait guère composé que des Messes, des Motets et des Madrigaux. Avant l'*Orfeo*, Monteverdi, déjà arrivé à l'âge de quarante ans, n'avait publié que cinq livres de Madrigaux à cinq voix. Ils devaient donc apporter dans l'opéra un esprit plus large, moins sectaire; et leur adhésion aux théories nouvelles devait rallier à celles-ci une fraction importante du parti qu'ils représentaient. C'était un acte de reconnaissance formelle de l'opéra nouveau par l'ancienne musique. Et ce fut en même temps une transformation féconde de la conception primitive du drame récitatif, tel que l'avaient imaginé les Florentins.

Gagliano et Monteverdi étaient d'ailleurs très différents l'un de l'autre : Gagliano, esprit classique; Monteverdi, novateur. Mais tous deux étaient nourris de la culture musicale du XVI[e] siècle.

Marco da Gagliano (1575-1642) était Toscan, et vécut à Florence, où il fut chanoine et maître de chapelle de la cour. Il fut naturellement en relations avec la petite société du comte Bardi, et il vit jouer la *Dafne* de Peri, dont il nous laissa une relation. En 1607, le cardinal Ferdinando Gonzaga lui demanda de remettre en musique la *Dafne* de Rinuccini. Gagliano, ami de Peri[9], ne changea rien aux théories de celui-ci. Il ne fit que leur donner plus de développement et de précision dans la préface de sa pièce, qui est une sorte de petit traité de la tragédie musicale. Personne n'a plus insisté que lui sur l'importance des paroles : « Le vrai plaisir, dit-il, naît de l'intelligence des paroles. » (*Il vero diletto nasce dalla intelligenza delle parole*[10].)

Mais l'originalité de Gagliano est qu'en dépit de ces théories littéraires, il fait rentrer, inconsciemment peut-être, dans le drame récitatif de Peri, l'esprit de la musique pure. Par le fait qu'il n'avait composé jusque-là que de la musique polyphonique, il devait lui faire plus de place dans la tragédie que Peri. Ce mélange des deux esprits, ancien et moderne, cette nature heureusement pondérée, et un métier très sûr, font l'intérêt de Gagliano.

Ce qui frappe, en examinant sa *Dafne*[11], c'est l'importance des chœurs. Dès le début, ils dialoguent, se lamentent sur les campagnes désolées par le serpent Python. Puis, quand paraît le monstre, ils appellent avec impatience, en répliques qui se croisent, l'aide d'Apollon; et lorsque jaillit du ciel la flèche d'Apollon, leurs cris de joie célèbrent le sang qui coule, et excitent le dieu à tuer. De petites ritournelles d'instruments se mêlent aux voix et animent leurs chants

1. Adriano Banchieri (1567-1634) fut un grand organiste, un écrivain de renom, un des premiers admirateurs de Monteverdi; et il fonda en 1615 la première Académie de musique à Bologne, celle des *Floridi*. Ses deux principales comédies madrigalesques furent *la Saviezza giovanile* (fin du XVI[e] s., 4[e] éd. 1628, Venise), et *la Pazzia senile* (1598, 5[e] éd. 1621, Venise).

2. Domenico Mazzocchi écrit en 1638 : « Le plus beau genre musical est le Madrigal; mais on en compose peu aujourd'hui, et on en chante encore moins : car ils sont quasi bannis des Académies. » (Préface des *Madrigali a 5 voci*.)

3. Un sonnet en langage populaire exprime la satisfaction d'un spectateur de la *Tancia* de Buonarroti, en se voyant débarrassé de « tout ce grec et ce latin ».

O questo si ch' è un mo' di far garbato,
Non più tocco dal greco o dal latino.
Or vadiasi a riporre il Rinuccino
e'l Savonese col suo stil gonfiato.

(Le *Savonese* est Chiabrera de Savone.)

4. Comme on le verra plus loin, la *Tancia* resta si populaire à Florence que, quarante ans après, Moniglia et Melani la reprirent, pour en faire un opéra bouffe. *La Fiera* de 1618 ne dut pas avoir moins d'influence sur les comédies musicales du théâtre des Barberini.

5. Comme la *Diana schernita* de Cornachioli, jouée à Rome en 1629 (exemplaire à la Bibl. Sainte-Cécile de Rome).

6. Voir plus loin le théâtre des Barberini à Rome.

7. Surtout dans l'opéra vénitien, à partir de l'*Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, en 1642.

8. « *Nel Peri... uno stile direi più tragico, siccome quell' altro (Monteverdi) ha più di comico, essendo quello più ornato e questo più semplice e maestoso.* »

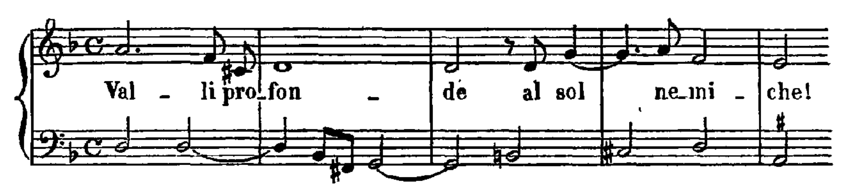
9. Il devait collaborer avec lui, dans la *Flora* de 1628. — Peri témoigna d'ailleurs, avec une parfaite bonne grâce, d'une joie aussi vive pour le succès de Gagliano, que si ç'avait été le sien.

10. Gagliano insiste minutieusement sur le jeu des acteurs, auquel il attache plus d'importance encore que Peri. Il veut la plus exacte concordance des gestes avec la musique.

11. *La Dafne di Marco da Gagliano, nell' Accademia degl' Elevati l'Affannato, rappresentata in Mantova.* — Florence, 1608, Marescotti.

Robert Eitner a réédité l'œuvre dans le même volume de sa collection de l'*Ancienne Musique* que l'*Euridice* de Caccini. (Voir plus haut.)

un peu massifs. Enfin, après la métamorphose de Daphné et les pleurs d'Apollon[1], s'élève un *lamento* général des pasteurs, comme à la fin de l'*Euridice* de Caccini; mais au lieu que dans celle-ci la première place appartient aux soli qui chantent sept ou huit couplets, auxquels le chœur répond seulement par un refrain, ici le chœur est le personnage principal, et il trouve des accents tragiques, de larges et pathétiques harmonies, qui donnent à la scène un caractère grandiose. — De plus, certains airs bien dessinés (entre autres l'air de l'amour : *Chi da' lacci d'Amor*, à deux couplets, avec ritournelle) montrent les progrès accomplis déjà par la monodie. En dehors de ses opéras, Gagliano fut un des maîtres italiens qui, dans les vingt premières années du XVII[e] siècle, travaillèrent avec le plus de talent à dégager la mélodie du style madrigalesque, et à lui imprimer un caractère individuel et expressif. Il écrivit nombre de *Musiche a 1, 2 e 3 voci;* et telle d'entre elles jouit encore aujourd'hui d'une certaine notoriété parmi les amateurs du chant ancien. Ainsi, l'air : *Valli profonde,* plus connu sous le nom : *Le Damné*[2], qui est en trois parties, non dépendantes l'une de l'autre, bien qu'elles aient entre elles des rapports de proportions, d'équilibre, de sentiment, et même que certains dessins se reproduisent de la seconde à la troisième partie. La première phrase est d'une beauté toute classique :



Mais l'ensemble de l'air hésite, comme trop souvent chez Gagliano, entre l'expression vraie du sentiment et la virtuosité entre le chant naturel et les vocalises un peu conventionnelles, de même qu'il flotte incertain entre le récit et l'air, entre les tonalités anciennes et les tonalités modernes. — Gagliano, qui était un musicien excellent, n'avait pas une personnalité assez forte pour prendre parti et pour ouvrir avec décision un chemin nouveau à l'art. Il avait seulement une claire intelligence, qui comprenait la beauté des formes diverses, et qui la fit comprendre à la masse des musiciens encore hésitants. Mais jamais l'art nouveau n'eût triomphé avec la violence et l'universalité qui caractérisa au XVII[e] siècle la victoire de l'opéra, sans l'attrait irrésistible du génie de Monteverdi.

***

Clandio Monteverdi naquit à Crémone en 1567. En 1590, il entra au service du duc de Mantoue, comme joueur de viole et chanteur. En 1607, à l'occasion des fêtes pour le mariage du prince héritier, il donna à Mantoue son premier opéra, *Orfeo,* bientôt suivi de l'*Arianna* (1608), qui souleva l'enthousiasme de l'Italie, et dont il ne reste plus que quelques pages admirables[3]. En 1612, il alla a Venise, où il devint maître de chapelle de Saint-Marc; il y jouit d'une renommée triomphale. Les souverains d'Italie se disputaient sa personne et ses œuvres. Les poètes et les musiciens italiens lui prodiguaient les éloges mythologiques. Les Académies étrangères s'honoraient de le compter parmi leurs membres. Les grands compositeurs allemands étudiaient sa musique, comme Prætorius, ou venaient à son école, comme Schütz. Huyghens en Hollande, Gobert et Maugars en France, le célébrèrent. Il entra dans l'Église, après la peste de 1630. Cela ne l'empêcha point de continuer à cultiver la musique profane[4]. Il vécut assez pour assister au triomphe de l'opéra, qu'il avait réellement fondé. Il vit s'ouvrir à Venise, en 1637, le premier théâtre public d'opéra, et il eut encore le temps, bien qu'âgé de 70 ans, de lui fournir quatre pièces musicales[5]. Il mourut le 29 novembre 1643, à l'âge de 76 ans.

Il importe — si l'on veut se faire une idée juste du génie de Monteverdi — de ne pas le juger uniquement d'après l'*Orfeo* et l'*Arianna,* comme on fait d'ordinaire. L'*Orfeo* et l'*Arianna,* si beaux qu'ils soient, ne suffisent pas à le caractériser. Ce sont des œuvres d'exception, issues de circonstances douloureuses[6], auxquelles elles doivent un caractère tragique, que n'ont pas les autres œuvres. Et surtout, elles appartiennent aux débuts de la carrière dramatique de Monteverdi, et elles ne permettent pas d'apprécier l'ensemble de son évolution, qui dura encore trente-six ans. Entre l'*Orfeo,* de 1607, et l'*Incoronazione di Poppea,* de 1642, œuvres géniales toutes deux, il y a un monde. D'un côté, l'idéal de Florence, tel que Florence n'aurait eu jamais sans doute la force de le réaliser seule, — tel que Tasse pouvait le rêver. — De l'autre, l'idéal vénitien et napolitain, qui devait être poursuivi par Cavalli et Scarlatti. *Orfeo* est la fin d'une époque, le faite et le terme de la Renaissance italienne. L'*Incoronazione di Poppea* est le commencement de deux siècles d'opéra.

D'un bout à l'autre de cette vie et de cette œuvre se maintiennent pourtant certains caractères essen-

1. Le sujet de la *Dafne* de Rinuccini, comme de presque toutes les *Dafne* italiennes, est double : d'abord la victoire d'Apollon sur le serpent, puis l'episode de Daphné.

2. Cette monodie, extraite d'un recueil de *Musiche a 1, 2, 3 voci* de Gagliano, publie à Venise en 1615, a éte reeditee par M. Gevaert, dans le second volume de sa collection *Les Gloires de l'Italie.*

Gagliano écrivit d'autres operas que la *Dafne :* le *Medoro* (1619-20), la *Rappresentazione di Santa Orsola, vergine e martire* (1624), la *Flora* (1628). Ces œuvres semblent s'être perdues, sauf la dernière, qui fut écrite en collaboration avec Peri.

3. Le *Lamento d'Arianna,* dont la première page a été souvent reeditee, de notre temps, dans les collections d'anciens airs italiens, et que M. Vogel, dans son étude sur *Monteverdi,* et M. Solerti, dans le premier volume des *Albori del melodramma,* ont publie *in extenso.* La même annee que l'*Arianna,* Monteverdi donnait les intermedes musicaux d'une comedie de Guarini . *L'Idropica,* et un charmant ballet chante : *Il Ballo delle Ingrate,* que nous avons conservé.

4. Parmi les œuvres dramatiques de cette periode, la plus celebre qui nous soit parvenue est un curieux essai de traduction musicale d'une scene de Tasse « en style représentatif » : *le Combat de Tancrède et de Clorinde,* execute en 1624 chez le senateur Mocenigo, à Venise, et publie en 1638, dans les *Madrigali guerrieri ed amorosi.*

5. Le dernier, *l'Incoronazione di Poppea* (le Couronnement de Poppee), joué en 1642, a eté publie integralement par M. Hugo Goldschmidt dans le second volume de ses *Studien zur Geschichte der italienischen Oper,* 1904, Breitkopf, — et, partiellement, par M. Vincent d'Indy (éditions de la *Schola Cantorum*).

6. La mort, en 1607, de sa jeune femme qu'il aimait

tiels. D'abord — à la différence de Peri et de Caccini — Monteverdi, comme on l'a vu, resta jusqu'à l'âge de quarante ans un compositeur de madrigaux à plusieurs voix; et il continua d'en écrire, parallèlement à ses opéras[1]; il lui arriva même de reprendre certains de ses plus célèbres morceaux dramatiques, comme le *Lamento d'Arianna*, pour les arranger à cinq voix[2], montrant ainsi qu'il n'entendait en rien détruire l'ancien art, mais le faire subsister côte à côte avec le nouveau, ou opérer leur fusion. — Il garde aussi toujours ses caractères de race, qui le distinguent profondément des Florentins. Il fut un artiste vénitien, épris du coloris et du mouvement. Les Vénitiens n'eurent jamais pour l'antiquité la passion archéologique des Florentins et des Romains. Monteverdi la connaissait et la respectait, comme tous les artistes de son temps; mais la règle fondamentale de son esthétique est l'observation de la nature et le respect de la vérité; sa première loi, c'est la vie. L'appréciation de Doni, que nous citions plus haut, est assez pénétrante. Le style de Monteverdi est plus « comique » que celui des Florentins (si l'on prend le mot « comique » non dans le sens de « bouffon », mais de « familier », de « rapproché de la vie », et aussi, comme l'explique Doni, de « plus orné », de plus libre et de plus fantaisiste). — Encore une fois, il n'en faut pas juger par une œuvre, exceptionnelle chez Monteverdi, comme le sobre et tragique *Lamento d'Arianna*. Mais dans l'ensemble de ses productions, ce qui frappe le plus, c'est l'extrême mobilité de sa musique, sa curiosité inlassable d'effets pittoresques ou expressifs, de rythmes, de sonorités nouvelles, sa recherche du mouvement et de la variété avant tout. Telle était l'impression qu'il faisait de son temps, et que ses adversaires exprimaient ainsi : « On entend un mélange de sons, une diversité de voix, une rumeur d'harmonie insupportable aux sens. Celui-ci chante un mouvement rapide, celui-là un mouvement lent; l'un prononce une syllabe d'une façon, l'autre d'une autre; l'un s'en va à l'aigu, et l'autre tombe au grave, et pour comble, un troisième n'est ni grave ni aigu... Malgré toute la bonne volonté du monde, comment voulez-vous que l'esprit se reconnaisse dans ce tourbillon d'impressions[3]? » Cette critique d'un ennemi, évidemment exagérée, note cependant avec justesse certains traits distinctifs de Monteverdi (défauts et qualités tout ensemble). Dans son amour de la vie, dans son désir hâtif d'en rendre le frémissement, avant de posséder le riche et souple instrument musical, dont disposeront les maîtres du siècle suivant, Monteverdi n'est pas sans mériter parfois ce reproche de désordre; les belles lignes de ses œuvres se perdent, à certains moments, sous l'abondance des détails.

La grande affaire pour lui était d' « imiter » en musique les sentiments humains. Il y travaillait, bien avant d'écrire son premier opéra. Cette étude l'amena à constater, à sa grande surprise, que le nombre des sentiments exprimés jusqu'alors par les musiciens était des plus restreints. Il y avait, dit-il, des ordres entiers d'émotions, que la musique avait laissés de côté. Ainsi, les mouvements passionnés, qui sont l'élément proprement dramatique[4]. Monteverdi voulut les traduire exactement. Pour cela, au dire de ses critiques, « il s'évertuait jour et nuit à écouter et chercher des effets dramatiques », et non pas dans la musique vocale, comme les Florentins, qui étaient des chanteurs, mais sur les instruments[5]. L'orchestre, avec Monteverdi, prend une part active au drame. Ce simple fait transforme l'opéra de Peri, qui reposait uniquement sur la déclamation chantée. Le modèle à reproduire n'est plus la parole, mais l'âme; et, pour l'exprimer, tous les moyens sont bons : le son des instruments aussi bien que le chant. Volontiers Monteverdi eût repris la déclaration de Vecchi : « La musique est poésie, au même titre que la poésie. » La musique ne s'attache pas seulement au texte; elle lit au fond de la pensée; elle cherche même à exprimer bien plus que le sentiment présent du personnage, mais, comme dit Monteverdi, « son passé et son avenir[6], » son caractère durable. Il y a des *leitmotive* chez Monteverdi[7]. Constamment, il s'efforce de résumer des caractères ou des passions en des phrases mélodiques. Car la base de son opéra n'est plus, comme chez Peri, le récitatif; c'est la mélodie dramatique. Tout doit être mélodie : l'orchestre, comme les voix. — Enfin, le but de tout cet art est expressément le drame. De même que Nietzsche fait un crime à Wagner d'avoir tout subordonné à l'effet scénique, Artusi reprochait à Monteverdi « d'enseigner aux acteurs à chanter ses cantilènes avec des contorsions de tout le corps qui suivent le mouvement des paroles; à la fin, ils se pâment, comme s'ils allaient mourir : et c'est là l'idéal de leur musique[8] ! » —

A côté de ces traits généraux et permanents de l'art de Monteverdi, il en est d'autres qui se modifient, au cours de sa vie. Quand on examine la suite de ses œuvres, on y remarque une évolution très nette. Cette évolution est triple. Au point de vue musical, elle mène d'une orchestration abondante et presque touffue à une orchestration restreinte, et de l'équilibre entre l'orchestre et les voix à la prédominance des voix. Au point de vue dramatique, Monteverdi, qui, dans ses premiers opéras, se soumet respectueusement au poète, dont il est l'interprète génial, dans ses derniers opéras commande au poète, modifie les *libretti*, de sa propre autorité, et impose la suprématie de la musique dans l'opéra. Enfin, à un point de vue artistique plus général, à mesure que Monteverdi avance en âge, il s'éloigne de l'allégorie, du symbole, de l'idéalisme; il va de plus en plus au réalisme dans les sujets et dans l'expression; et, tournant le dos à la tragédie pastorale et mythologique de Florence, il cherche un art plus humain, qui soit une peinture exacte de la réalité, et il inaugure la forme la plus réaliste de cet art : l'opéra historique. — Dans cette triple évolution : 1° vers l'effacement de l'orchestre au profit de la voix; 2° vers la suprématie du musicien sur le poète; 3° vers la substitution de l'opéra historique à l'opéra mythologique, Monteverdi a été suivi, comme on le verra, par tout l'opéra vénitien.

Jamais l'orchestre de Monteverdi n'a été plus riche que dans ses premières œuvres, de 1607 à 1610[9]. On

1. Voir Hugo Leichtentritt : *Cl. Monteverdi als Madrigal-komponist* (*Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, janvier-mars 1910).

2. Dans le sixième livre des *Madrigaux à 5 voix*, en 1614.

3. *L'Artusi, overo delle imperfettioni della moderna musica*, 1600, Venise. I, 13.

4. Préface des *Madrigali guerrieri ed amorosi*, 1638, Venise.

5. *Artusi*, II, 43.

6. Lettre du 7 mai 1627. (A propos d'un rôle de *La finta pazza*).

7. Ainsi, dans *L'incoronazione di Poppea*, le *leit-motiv* d'Othon, qui reparait du commencement à la fin (scènes I et XII de l'acte I, scène II de l'acte II).

8. *Artusi*, II, 43.

9. Dans l'*Orfeo* de 1607, Monteverdi emploie 40 instruments, à savoir : comme instruments à clavier, 2 *clavicembali*, 2 petits orgues à sons de flûte (*organi di legno*), un petit orgue à jeux d'anche (*regale*); — comme instruments de basse, soutenant la basse continue, 2 contrebasses de violes, 3 violes de gambe, 2 luths profonds

a dit que son *Orfeo* avait été le point de départ d'un développement nouveau de l'instrumentation. M. Hugo Goldschmidt a montré, tout au contraire, qu'il fut le sommet et le terme de l'instrumentation ancienne. Les moyens employés n'étaient pas essentiellement différents de ceux qui étaient en usage chez les maîtres du XVI[e] siècle, avant la « réforme mélodramatique » de Florence. Ces maîtres avaient à leur disposition une quantité d'instruments, qu'à la vérité ils ne se préoccupaient pas beaucoup de grouper en un orchestre unique, mais qui formaient de petits orchestres juxtaposés, des familles d'instruments (familles d'orgues, de violes, de luths, de flûtes, de trombones, de *cornetti*), doublant les voix, ou s'agitant d'une façon anarchique, sans unité, sans base, sans un noyau orchestral autour duquel gravitât l'ensemble. L'orchestre de l'*Orfeo* présente un peu ce même défaut d'homogénéité; il n'a pas de centre de gravité; il tombe à droite ou à gauche, dans le grave ou dans l'aigu; on y sent avec exagération la recherche des détails pittoresques, des effets de couleur. C'est justement en cela qu'il est si intéressant. Il faut aller jusqu'à Rameau pour trouver un tel esprit de curiosité passionnée dans l'étude des timbres de l'orchestre[1].

Monteverdi ne continua pourtant pas dans cette voie. Après l'*Orfeo*, il renonça à son orchestration chatoyante, mais insuffisamment pondérée. Il simplifia l'ensemble, écartant les vieux instruments, dont la sonorité ne se fondait pas bien dans le chœur instrumental; il introduisit la famille des violons à la place des violes, et travailla à perfectionner la construction technique du morceau. *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, de 1627, emploie deux violons, deux violes ténor et basse, le *clavicembalo* et le *contrabasso da gamba*[2]. A dater de ce moment, le violon s'établit dans l'orchestre, dont il devient en dix ans le premier instrument[3]. L'union des violons et des instruments à clavier forma le corps de l'instrumentation nouvelle. On y ajouta seulement, à des moments de l'action, pour des expressions déterminées, quelques timbres spéciaux : trompettes et timbales pour les scènes triomphales, *cornetti* et trombones pour les scènes fantastiques, et, rarement, les flûtes pour les scènes pastorales. — Telle sera la composition ordinaire de l'orchestre vénitien, ainsi que Monteverdi semble l'inaugurer par son *Incoronazione di Poppea*.

Monteverdi n'est pas moins remarquable comme harmoniste. Il fait un emploi génial des dissonances, qu'il considère comme une mine de ressources pour l'art dramatique. Il emploie librement la septième et la neuvième; il sent le charme langoureux de la septième diminuée, et il tire de la quinte augmentée des effets de tristesse poignante[4]. Il se plaît aux tendres et tristes tierces et sixtes mineures. Il module hardiment d'un ton à l'autre, et s'engage avec décision dans les tonalités modernes.

Son mérite est plus grand encore comme créateur de formes musicales. Dans toutes ses œuvres se montre un génie d'invention d'une variété et d'une curiosité sans égales. Son *Incoronazione di Poppea* est particulièrement surprenante, à cet égard. Si elle n'a pas la pureté de lignes et d'âme de l'*Orfeo*, elle est vingt fois plus riche. Toutes les formes d'air s'y trouvent déjà esquissées : l'air récitatif, l'air à variation, l'air régulier à deux parties, l'air *da capo*[5], la chanson populaire[6]. Elle offre des modèles du comique le plus fin, aussi bien que du pathétique le plus émouvant; Vénitiens et Napolitains, Cavalli et Provenzale, y puisèrent largement. Il y a même, au milieu de l'action tragique, un véritable *intermezzo*[7], qui est le point de départ des *intermezzi* du XVIII[e] siècle, d'où sortit l'*opera buffa*. C'est une œuvre où l'on sent poindre toutes les formes à venir de la tragédie et de la comédie lyrique, jusqu'à Gluck et Mozart.

Mais où Monteverdi est incomparable, parmi les musiciens du XVII[e] siècle, c'est comme peintre de la vie. Son art sobre et précis, comme celui des grands portraitistes italiens de la Renaissance, sait noter d'une touche rapide les mouvements les plus mystérieux, les nuances les plus impalpables du sentiment. Ainsi, la scène immortelle de la Messagère d'*Orfeo*, annonçant à Orphée la mort d'Eurydice, — et l'angoisse d'Orphée, qui devine la nouvelle avant qu'elle lui soit dite, — et le récit qui suit, d'une douleur intense et harmonieuse, qui se concentre, sans cris, sans agitation, avec une pudeur tout hellénique[8].

(*chitarroni*); — comme ensemble des cordes, 2 petits violons à la française, ou pochettes, 10 violes *da braccio* (soprano, alto, ténor et basse); les violons ordinaires, non marqués dans la liste en tête de la partition, étaient pourtant employés; — enfin, comme instruments à vent, d'une part un *clarino* (trompette aiguë), trois trompettes avec sourdines, quatre trombones et deux cornets à bouquin; — d'autre part, les flûtes aigues et profondes, et deux hautbois.

Voir aussi la *Sonata sopra S. Maria*, de 1610 (rééditée par Luigi Torchi dans le quatrième volume de *l'Arte musicale in Italia*), et dont le caractère religieux et intime n'aurait dû comporter qu'une orchestration très simple. Monteverdi noie le chant sous un véritable débordement de dessins instrumentaux, pour lesquels il emploie 2 *cornetti*, 2 trombones, 1 *trombone doppio*, 2 violons, des violes *di bracci*, et l'orgue.

1. Examiner en particulier l'acte de l'Enfer (acte III). Des trombones, des *cornetti* et l'orgue, par de larges et sombres accords, évoquent le Tartare. Orphée déploie, pour vaincre l'Enfer, toutes les ressources de l'art des sons. Le premier couplet de son chant est accompagné par un *organo di legno* et un *chitarrone*. Sur cet accompagnement et sur la voix d'Orphée, concertent deux violons (employés, pour la première fois, d'une façon indépendante des violes). — Au second couplet, après la ritournelle des violons, deux *cornetti* remplacent les violons et concertent à leur place. — Au troisième, quand Orphée dit que « là où est Eurydice est le paradis pour lui », deux doubles harpes — (une rareté dans l'orchestre du XVII[e] siècle) — font de gracieux arpèges. — Suivent d'étonnantes vocalises d'Orphée, sorte de sanglots harmonieux, sans paroles. Elles sont accompagnées et commentées par deux violons et un *basso da braccio* (un violon profond). — Orphée demande à Caron de le faire passer : son récitatif *arioso* repose sur des suites d'accords tenus du quatuor à cordes. — La *sinfonia* du commencement de l'acte est reprise par les violes et l'orgue, mais *piano* : elle endort Caron. — Orphée monte dans la barque et passe en chantant, au son de l'orgue seul. — Enfin, les esprits célèbrent la victoire du héros, avec ces fières paroles : *Nulla impresa per uom si tenta in vano* (« Nulle entreprise de l'homme n'est tentée en vain »), où resplendit tout l'orgueil de la Renaissance. Et alors éclate la sonorité de tout l'orchestre : trompettes et trombones, orgues, contrebasses et violes de gambe. — La partition de l'*Orfeo* a été rééditée par Robert Eitner, dans le deuxième volume de la *Publikation aelterer praktischer und theoretischer Musikwerke*. — M. Vincent d'Indy en a publié une sélection, conforme aux exécutions données à la *Schola Cantorum*, sous sa direction (éditions de la *Schola*).

2. Monteverdi, qui voulait peindre ici le frémissement du combat, a confié aux violons un *tremolo* continu de 16 quadruples croches par mesure. Le violon devait être par excellence l'instrument de ce *genere concitato* (de ce genre exalté, d'une passion trépidante), que Monteverdi voulait introduire en musique.

3. Maugars écrit en 1639 qu'on ne trouve presque plus de joueurs de viole en Italie. (Cf. J.-J. Bouchard, à Naples, en 1632.) Stefano Landi semble avoir employé le violoncelle, dès 1634.

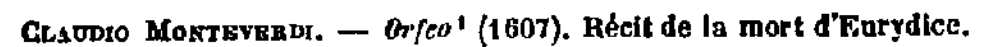
4. Ainsi, pendant le récit de la Messagère d'*Orfeo*.

5. Par exemple, l'air de Drusilla de l'*Incoronazione de Poppea* (acte II, scène x).

6. Monteverdi, à toutes les époques de sa vie, a fait des emprunts au chant populaire. Voir Gaetano Cesari : *Elementi musicali popolareschi nella lirica da camera di Claudio Monteverdi* (*Rinascita musicale*, 1[er] février 1909).

7. Acte II, scène IV de l'*Incoronazione di Poppea* (scène du page et de la demoiselle).

8. Nous donnons ce récit, intégralement, bien que ses dimensions s'écartent des limites que nous avons, autant que possible, imposées à nos exemples : c'est un modèle unique de l'art récitatif italien, quand Monteverdi était encore sous la saine influence des poètes florentins de l'école de Tasse.



Claudio Monteverdi. — *Orfeo*[1] (1607). Récit de la mort d'Eurydice.

LA MESSAGÈRE.

A te ne vengo Orfeo, messag_gie_ra infe_li_ce e di

ca_so più infe_li_ce e più fu_ne_sto. La tua bella Euri_di_ce...

ORPHÉE.

Oi_mè, che o_do?

LA MESSAGÈRE.

La tua di_let_ta spo_sa è

mor_ta.

ORPHÉE.
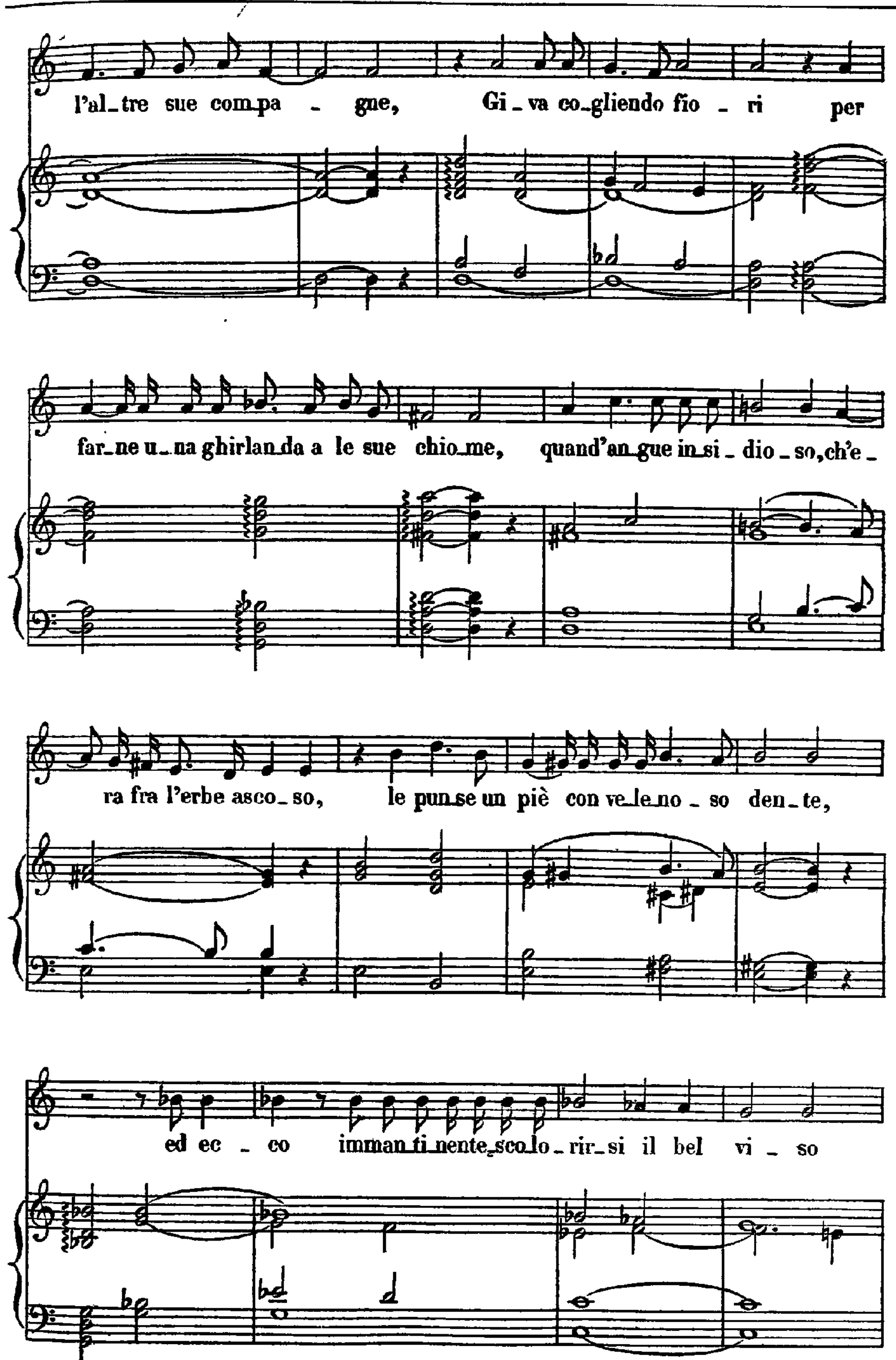
Oi_mè!
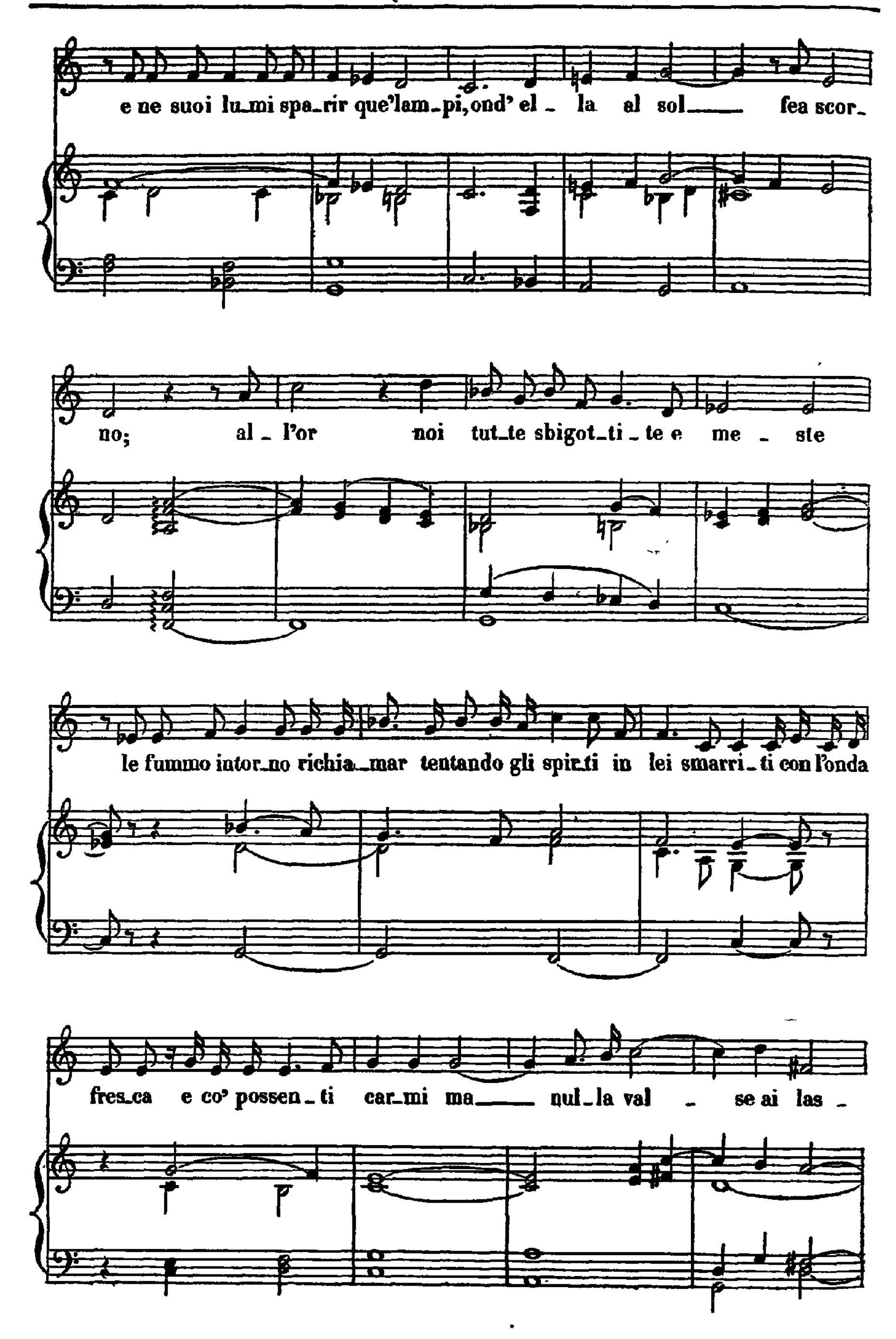
LA MESSAGÈRE.
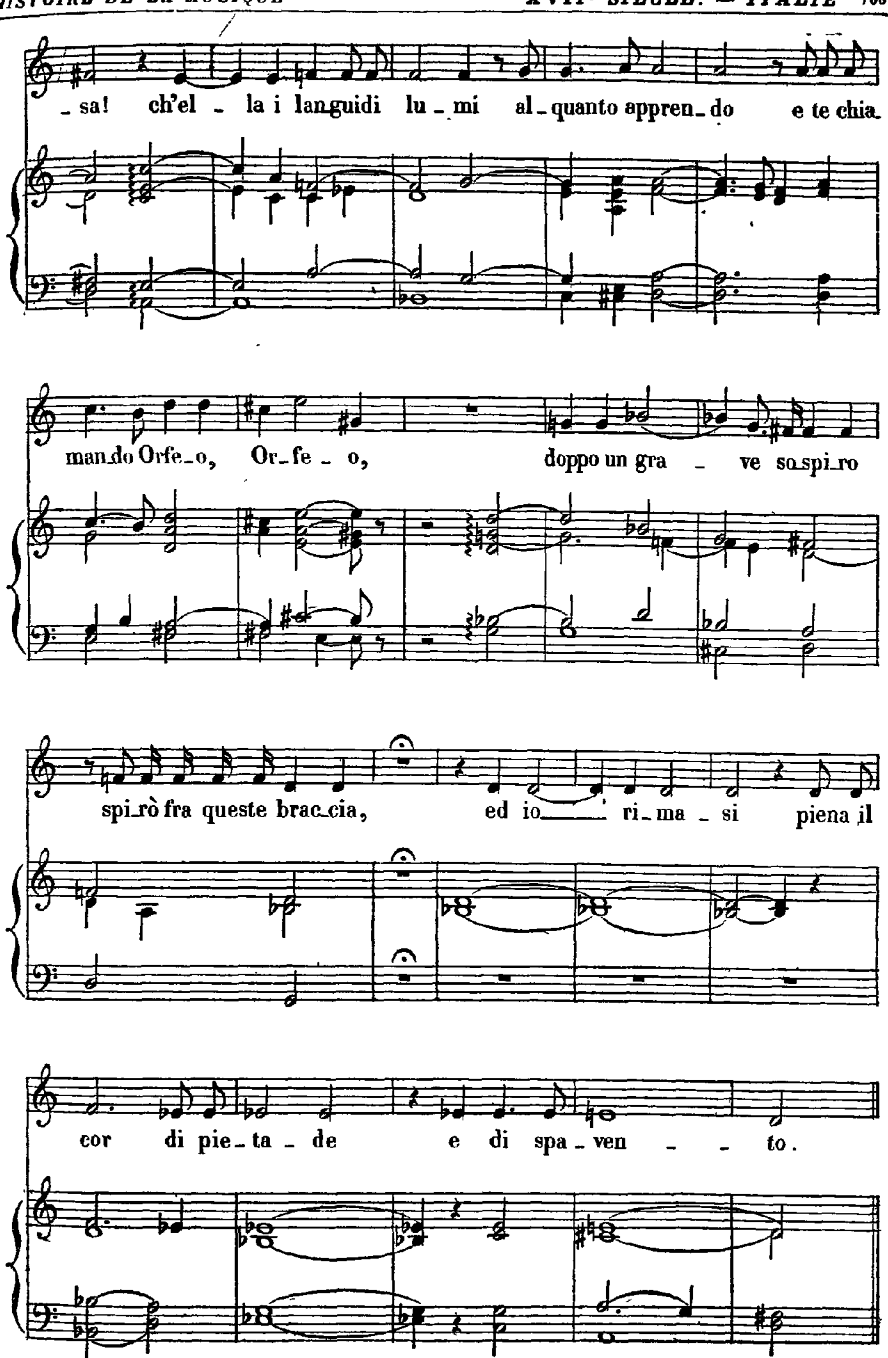
In un fio_ri_to pra_to, con

1. *L'Orfeo, favola in musica da Claudio Monteverdi, rappresentata in Mantova l'anno 1607.* Venise, R. Amadino, 1609.

Pour la réalisation de la basse, nous avons suivi l'édition de M. Vincent d'Indy, *Schola Cantorum*, 1905.


l'al_tre sue com_pa - gne, Gi_va co_gliendo fio - ri per
far_ne u_na ghirlan_da a le sue chio_me, quand'an_gue in_si - dio - so, ch'e -
ra fra l'erbe asco_so, le pun_se un piè con ve_le_no - so den_te,
ed ec - co imman_ti_nente_sco_lo - rir_si il bel vi - so
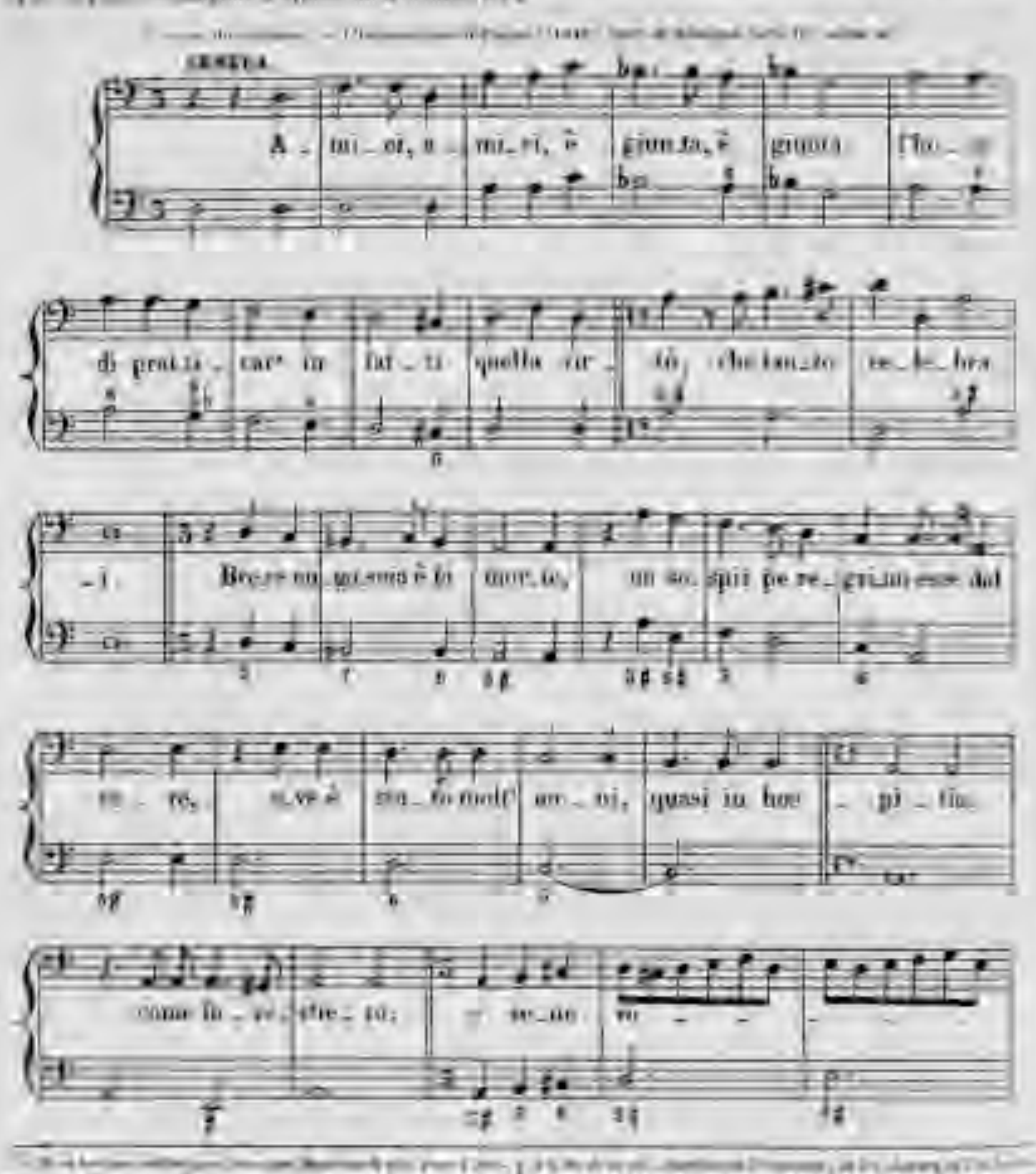

e ne suoi lu_mi spa_rir que'lam_pi, ond' el _ la al sol____ fea scor_
no; al _ l'or noi tut_te sbigot_ti _ te e me _ ste
le fummo intor_no richia_mar tentando gli spir.ti in lei smarri_ti con l'onda
fres_ca e co' possen_ti car_mi ma____ nul_la val _ se ai las _
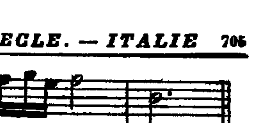


Il n'excelle pas moins à dessiner les caractères individuels : la morne désolation d'Ariane, la grandiloquence philosophique de Sénèque, l'élégance efféminée d'Othon, la pure et fière résignation de Clorinde
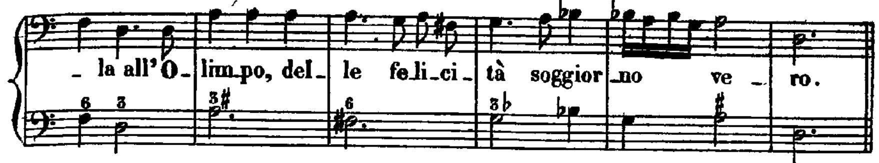
[illegible]

[illegible]
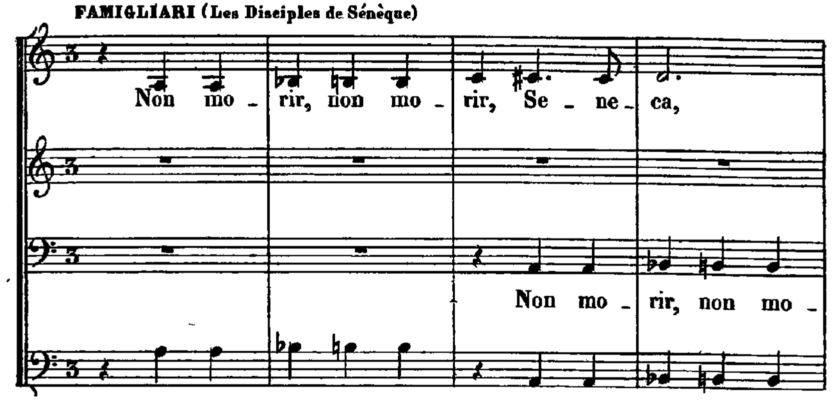

SENECA
A_ mi_ci, a_ mi_ci, è giun_ta, è giunta l'ho_ ra
di prati_ car in fat_ti quella scien_ za, che tanto ce_le_bra
_i. Breve an_gu_stia è la mor_te, un so_spir pe_re_grin esce dal
co_ re, ov'è sta_to mol_t'an_ni, quasi in hos_pi_zio,
come fo_re_stie_ro; e se_ne vo_
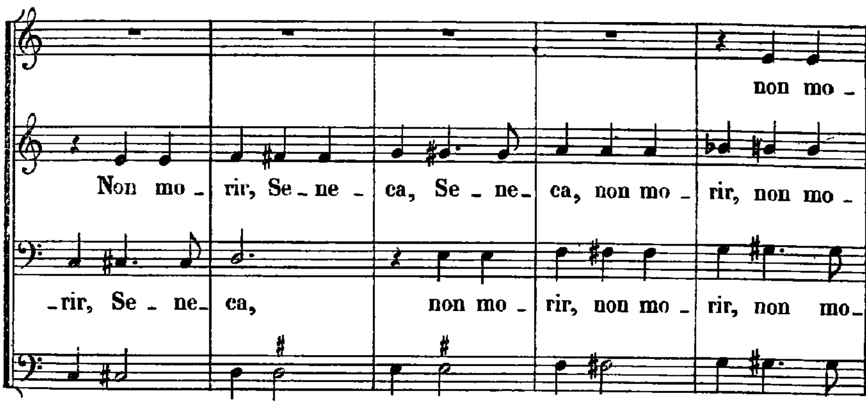
[illegible]
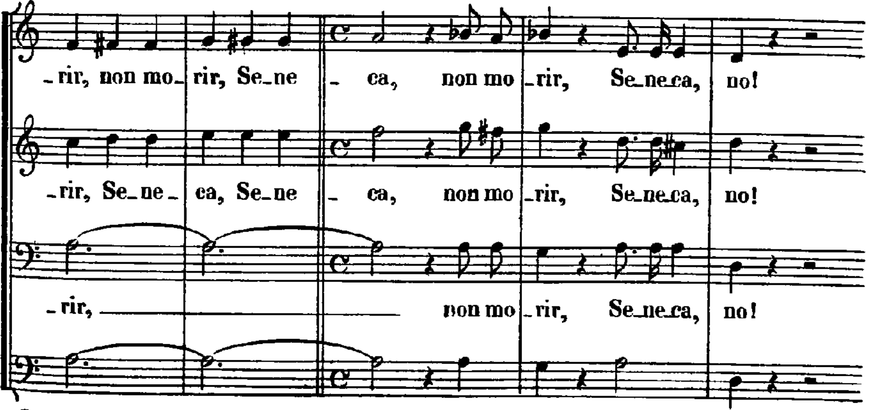




FAMIGLIARI (Les Disciples de Sénèque)
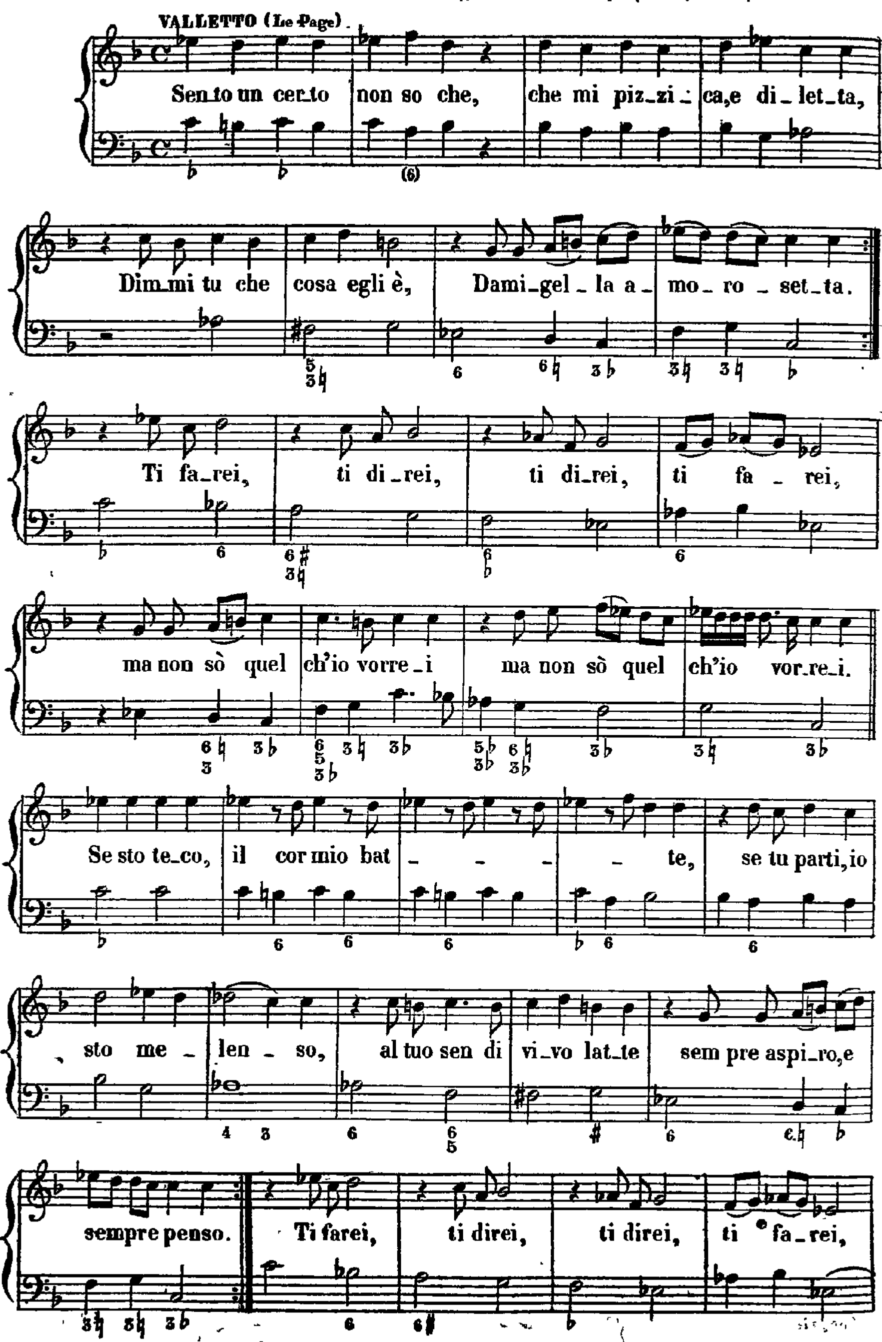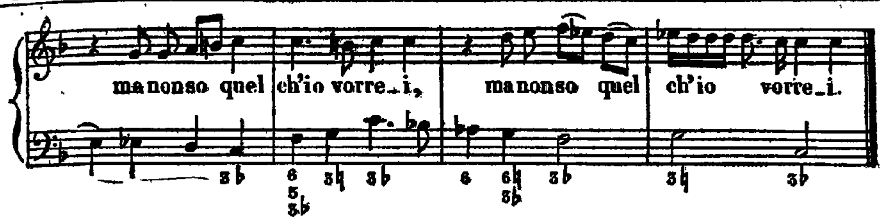






Le second exemple est un spécimen du style comique de Monteverdi : modèle souvent imité, dans la suite, par Provenzale et par l'opéra napolitain.

Claudio Monteverdi. — *L'Incoronazione di Poppea*, Intermède comique (acte II, scène v).





*
* *

L'œuvre de Monteverdi — de l'*Orfeo* à *L'Incoronazione di Poppea* — est extraordinairement protéiforme. Ce fut là son génie, et peut-être sa faiblesse. Monteverdi a tout compris, tout pressenti, on pourrait dire, tout essayé. Il n'a pas imposé de volonté durable et fixe; peut-être n'était-il pas sûr de la sienne. Il eût vécu vingt ans de plus, qu'il eût été capable d'inventer un nouveau style. Il fut trop vaste et trop libre pour être un chef d'école; et cela eût été nécessaire dans la décadence, l'anarchie morale, la facilité relâchée de la vie et de l'art italiens d'alors. Monteverdi n'était pas homme à lutter contre les vices ou les erreurs de son temps; il s'en accommodait, il en tirait le meilleur parti. « On ne voulait plus de symphonies, ou de chœurs? » Il n'en écrirait donc plus. Il était bien de cette race de grands artistes latins qui savent toujours adapter leur talent aux circonstances pratiques, — très différents en cela des grands musiciens allemands, qui écrivent sans se préoccuper si ce qu'ils écrivent pourra être exécuté ou non. — Monteverdi fut sauvé par son génie, qui l'assurait, quoi qu'il fît, de ne faire rien de médiocre; surtout, il eut le don d'une inaltérable jeunesse, qui lui faisait trouver, à soixante-quinze ans, les fraîches et vives mélodies de l'*Incoronazione,* sans que son inspiration eût été un seul jour tarie ou ralentie. Mais ses successeurs, qui n'avaient pas son ressort et qui n'apprirent pas de lui à résister aux exigences du public vénitien, devaient tomber bientôt au niveau de ce public.

CHAPITRE IV

L'opéra des Barberini, à Rome, et les origines de la Comédie musicale. — L'opéra vénitien : Cavalli. — Jacopo Melani et l'opéra-comique florentin[1].

La transformation considérable que nous avons constatée dans l'opéra, en passant de l'*Orfeo* à l'*Incoronazione di Poppea,* ne fut pas le fait du seul génie de Monteverdi; elle répondait à l'évolution générale de la musique italienne.

Ce fut Rome qui joua le principal rôle dans l'histoire de l'opéra, entre 1620 et 1640. Tandis que l'intelligente et volage Florence semblait délaisser le genre qu'elle avait fondé, et se complaisait à de brillants ballets, à des carrousels et des tournois en musique, représentés à la cour des Médicis, peut-être sous l'influence de la cour de France[2], les musiciens romains donnaient une forme organique à tous les éléments musicaux du drame lyrique, qui leur était venu de Florence : au récitatif, à l'air, à la mélodie, aux ensembles vocaux et instrumentaux, aux scènes, aux actes, au drame tout entier. Ils furent, comme l'a montré M. Hugo Goldschmidt, les grands constructeurs de l'opéra.

Parmi les fondateurs de cette école romaine, les frères Mazzocchi méritent la première place[3]. Vergilio Mazzocchi (1593-1646), maître de chapelle à Saint-Jean de Latran et à Saint-Pierre, fut célèbre comme éducateur musical. Dans son enseignement, les lettres tenaient à peine moins de place que la musique même. Puisque l'art récitatif nouveau professait que la première loi de la musique était de peindre exactement les sentiments, il fallait donc les bien connaître. Aussi l'éducation du chanteur était-elle doublée de celle d'un poète dramatique[4]. Les élèves qui sortaient de cette école étaient aptes presque tous non seulement à chanter, mais à composer, à écrire des drames musicaux, ou de la critique musicale, parfois même des comédies et des pièces sans musique[5].

Domenico Mazzocchi, frère de Vergilio, laissa des œuvres remarquables dans le style de la musique nouvelle. Elève de Nanini, et excellent musicien, nourri de l'art ancien, il accepta la réforme mélodramatique de Florence, non sans en sentir les défauts,

1. BIBLIOGRAPHIE. — Hugo Goldschmidt, *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17 Jahrhundert*, t. Ier, 1901, Leipzig.

Angelo Solerti, *Le origini del melodramma,* 1903, Turin. — *Musica, Ballo e Drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1637*, 1905, Florence.

Alfred Wotquenne, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire royal de Bruxelles : Libretti d'opéras et d'oratorios italiens du dix-septième siècle*, 1901, Bruxelles.

Angelo Solerti, *Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605* (*Rivista musicale italiana*, 1902).

Hermann Kretzschmar, *die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's* (*Vierteljahrsschrift f. Musikwis.*, 1892).

Romain Rolland, *l'Opéra populaire à Venise* (*Mercure musical,* janv.-févr. 1906).

Alfred Heuss, *die Venezianischen Opernsinfonien* (Sammelbände der I. M. G., IV, 2).

Lisio Niso Galvani, *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII* (*Memorie storiche e bibliografiche raccolte ed ordinate da*), 1878, Milan.

Ademollo, *I Primi Fasti del teatro di Via della Pergola in Firenze* (1657-1661).

2. Un des plus charmants de ces spectacles florentins fut *La liberazione di Ruggiero dall' isola d'Alcina,* ballet chanté (1625), dont l'auteur était une femme, Francesca Caccini, fille de Giulio. — M. O. Chilesotti a publié une excellente analyse de cette œuvre, dans la *Gazetta musicale di Milano* (6, 13 et 20 août 1896).

3. Avant eux, Filippo Vitali a droit à une mention, pour son *Aretusa* (1620), qui fut un des premiers operas (d'ailleurs médiocre) joués à Rome.

4. Voici quel était l'emploi du temps dans l'école de chant de Mazzocchi :

Le matin, on consacrait une heure à chanter des difficultés; une heure à étudier les lettres; une heure à s'exercer au chant, devant un miroir, pour ne faire aucun mouvement disgracieux. — Le soir, on donnait une demi-heure à la théorie, une demi-heure au contrepoint, une heure à la composition, une heure à l'étude des lettres. — Le reste de la journée était occupé à travailler le clavecin, à composer pour son plaisir, à se promener et à chanter en plein air. Enfin, on envoyait les elèves au théâtre et au concert, afin qu'ils étudiassent la manière des célèbres chanteurs; et ils devaient rendre compte de leurs impressions au maître.

5. Ainsi, le chanteur et compositeur Loreto Vittori, don nous allons parler, écrivit des comédies.
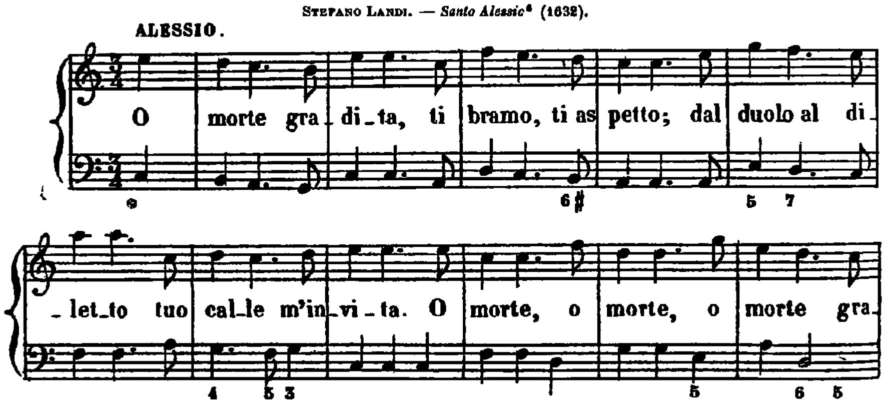
qu'il s'appliqua à atténuer. Il travailla particulièrement à « rompre l'ennui du récitatif » (*il tedio del recitativo*), en parsemant l'opéra d'airs et de « demi-airs » (*mezz' arie*), qui tenaient le milieu entre la mélodie et la déclamation et qui servaient de transition de l'une à l'autre. Sa *Catena d'Adone*, opéra mythologique et moralisant tout ensemble, qui fut joué à Rome en 1626, a un autre mérite : l'auteur s'y applique habilement à une progression des moyens musicaux, de la première à la dernière scène de chaque acte. D'un bout à l'autre, s'affirme le souci de l'unité et de la cohésion de l'œuvre. Cette préoccupation de bien composer, de bien construire un opéra, en enchaînant logiquement toutes les scènes d'un acte, sera un trait commun aux maîtres de l'opéra romain, dans la première moitié du XVII[e] siècle. Elle se perdra complètement, à l'époque napolitaine[1]. — Les qualités de Mazzocchi me semblent se montrer, à un degré plus éminent encore, dans ses *Dialoghi e Sonetti* de 1638, où il a mis en musique des scènes de Virgile et de Tasse[2]. Ce sont de petits oratorios païens, où les récitatifs, les airs et les chœurs se mêlent avec beaucoup d'art. On y sent une âme délicate et érudite, qui exprime avec une sensibilité exquise les beaux épisodes de l'*Enéide* ou de la *Jérusalem délivrée*. L'art récitatif n'a pas trouvé de forme plus parfaite.

* * *

L'opéra romain se personnifie dans un grand nom, qui ne fut pas celui d'un artiste, mais d'une famille de Mécènes : les princes Barberini. Ils étaient trois neveux du pape Urbain VIII (Maffeo Barberini) : deux étaient cardinaux, l'un (Francesco Barberini) cardinal-secrétaire d'Etat; l'autre (Antonio Barberini) devint plus tard grand aumônier de France, archevêque de Reims, protecteur de la couronne de France à Rome, c'est-à-dire chargé des intérêts français près du Saint-Siège; le troisième, don Taddeo, prince de Palestrina, était préfet de Rome et général de l'Église. Ces trois frères dominèrent Rome, de 1623 à 1644, et ils se signalèrent par la fastueuse protection qu'ils donnèrent aux arts[3]. Ils adoraient la musique, et en furent les véritables maîtres, quand, vers 1633, ils eurent fait construire dans leur propre palais un théâtre d'opéra capable de contenir plus de 3,000 spectateurs. Dès lors, les représentations se succédèrent chez eux. La première fut le célèbre *S. Alessio* de Stefano Landi, en 1632[4].

Le sujet, assez simple et touchant, était tiré de la Légende Dorée par Giulio Rospigliosi. L'œuvre est importante pour l'histoire des formes musicales. On y trouve, pour la première fois, à ce qu'il semble, un *duetto* bien net, et une ouverture instrumentale en trois mouvements : 1. *Fugato* rapide à quatre temps; 2. *Adagio* majestueux et chantant à trois temps; 3. *Fugato* rapide à quatre temps. C'est déjà le plan des ouvertures dites italiennes, dont on attribue, à tort, l'invention à Scarlatti[5]. De plus, la construction de l'œuvre montre le souci constant de ménager la progression des effets musicaux, du commencement à la fin, où sont employés tous les facteurs réunis du spectacle, tout l'ensemble des moyens instrumentaux et vocaux, le double chœur et les deux orchestres. Enfin, on voit poindre dans cet opéra la comédie musicale. Déjà, dans une *Morte d'Orfeo*, en 1619, Landi représentait Caron, dans la scène du Tartare, comme un vieil ivrogne réjoui, qui chante un air à boire. Le S. *Alessio* a de vraies scènes bouffes. — Le sujet principal est d'ailleurs traité avec beaucoup d'émotion et d'intelligence des caractères. L'exemple ci-joint pourra donner une idée de l'expression simple et touchante de cette œuvre.

STEFANO LANDI. — *Santo Alessio*[6] (1632).
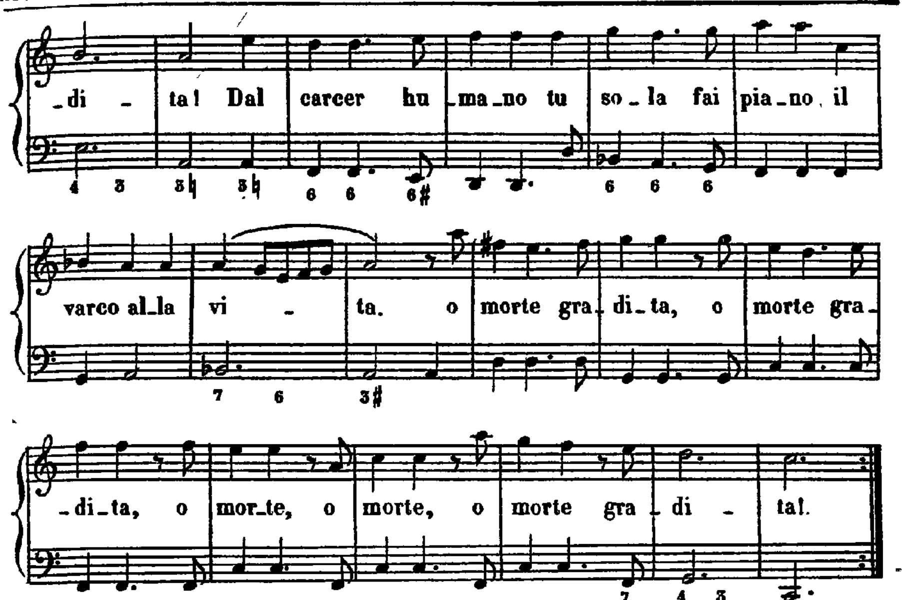


1. Un choix de scènes de la *Catena d'Adone* a été publié par M. Goldschmidt, dans ses *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17 Jahrundert*, tome I[er].

2. Ces dialogues comprennent *la Mort de Didon* et *Nisus et Euryale* de Virgile, *Olinde et Sofronie* de Tasse, et *Madeleine errante* du prince Aldobrandini. — L'unique exemplaire connu de cette œuvre est au Liceo musicale de Bologne.

3. Parmi les artistes qu'ils patronnèrent, était Claude Lorrain.

4. *Il S. Alessio, dramma musicale dall' Eminentissimo e Reverendissimo signore card. Barberino fatto rappresentare al Serenissimo principe Alessandro Carlo di Polonia, dedicato a Sua Eminenza, e posto in musica da Stefano Landi Romano, musico della cappella di N. S. e cherico beneficiato nella Basilica di S. Pietro*, 1634, Rome. Un exemplaire de cette luxueuse partition se trouve à la Bibliothèque nationale de Paris. M. Goldschmidt en a publié de nombreux extraits dans ses *Studien zur Geschichte der italienischen Oper*, etc. — Nous avons une curieuse relation de la première représentation par un voyageur parisien, Jean-Jacques Bouchard (voir Romain Rolland, *La Première Représentation de S. Alessio à Rome*, publié dans la *Revue d'hist. et de critique musicales*, janvier-février 1902).

5. Cette *sinfonia* de Landi précède le second acte. — L'ouverture du premier acte est d'une tout autre coupe, en cinq mouvements : une introduction, et une *canzone* qui comprend : 1. un thème traité en contrepoint fugué; 2. un morceau en écho; 3. un mouvement lent, très court, en trois temps; 4. un *fugato* rapide. — La partition est écrite à cinq parties instrumentales : trois pour les violons, la quatrième pour les harpes, luths, théorbes et violons (c'est-à-dire violoncelles et basses de violons), la cinquième pour les *gravicembali*.



La tentative qu'avait faite Landi d'intercaler dans l'opéra des scènes comiques eut un si grand succès qu'aussitôt elle fut reprise et développée. En 1637, on joua au théâtre Barberini une comédie en musique inspirée d'une nouvelle de Boccace : *Il Falcone*, ou *Chi soffre speri*. Les musiciens étaient Vergilio Mazzocchi et Marco Marazzoli. Mais le mérite de l'initiative appartenait au poète, qui n'était autre qu'un cardinal, Giulio Rospigliosi, plus tard pape sous le nom de Clément IX. Ce prince de l'Église, qui fut si passionné de musique qu'on l'accusa dans la suite de sacrifier à l'opéra les intérêts du Saint-Siège, fut peut-être un médiocre pape; mais il n'était pas un artiste médiocre. Protecteur et ami de Poussin, il chercha à doter l'Italie d'un théâtre tragique chrétien[1]; et il montra des dons remarquables, dans la comédie. Il était un observateur assez fin, et savait peindre avec verve les types populaires, en prêtant à chacun le langage, ou le patois qui lui convenait. Ces qualités se montrent en pleine lumière dans le *Chi soffre speri*, de 1637, dont un acte représente la foire de Farfa, près de Rome, avec le tumulte amusant et grouillant des vendeurs, des acheteurs et des promeneurs. La musique réussit médiocrement à rendre la vie débordante d'un tel tableau : il y eût fallu toutes les ressources de la polyphonie d'un Jannequin ou d'un Roland de Lassus; pour peindre une foule, il faut pouvoir en donner une impression d'ensemble; il ne faut pas s'amuser à en dessiner un à un les détails. Or c'était à quoi se trouvait réduit un maître de l'opéra récitatif : il juxtapose plutôt qu'il ne fond ensemble les bruits de la foule. Mais on remarque là des notations assez amusantes des cris des marchands, et un essai curieux pour mêler les rythmes et les styles, le lyrisme et le drame. — Cette scène eut un succès prodigieux auprès des 3,500 spectateurs invités à la représentation, qui dura cinq heures[2].

Une autre comédie de Giulio Rospigliosi, mise en musique par Marazzoli et Abbatini : *Dal male il bene* (1653), inspirée de Calderon[3], montre les étonnants progrès réalisés en quelques années dans le style de la comédie bouffe. Le récitatif, qui est un adroit compromis entre la parole et le chant, se termine parfois en petites mélodies, quand le sentiment à exprimer s'élève un peu. Marazzoli et Abbatini font aussi un emploi nouveau et assez comique du récitatif *a tutti, prestissimo*. Enfin, le premier et le troisième acte se terminent par un véritable finale, où se réunissent toutes les voix : prototype des finales d'opéra bouffe, dont on attribuait jusqu'à présent l'invention aux Italiens du milieu du XVIIIe siècle. — De tout ce qui précède, il ressort donc avec évidence que l'*opera buffa*, qu'on croyait né en 1709, à Naples, fut définitivement fondé à Rome, dès le milieu du XVIIe siècle, et que son créateur fut un pape. Le fait vaut la peine d'être inscrit dans l'histoire[4].
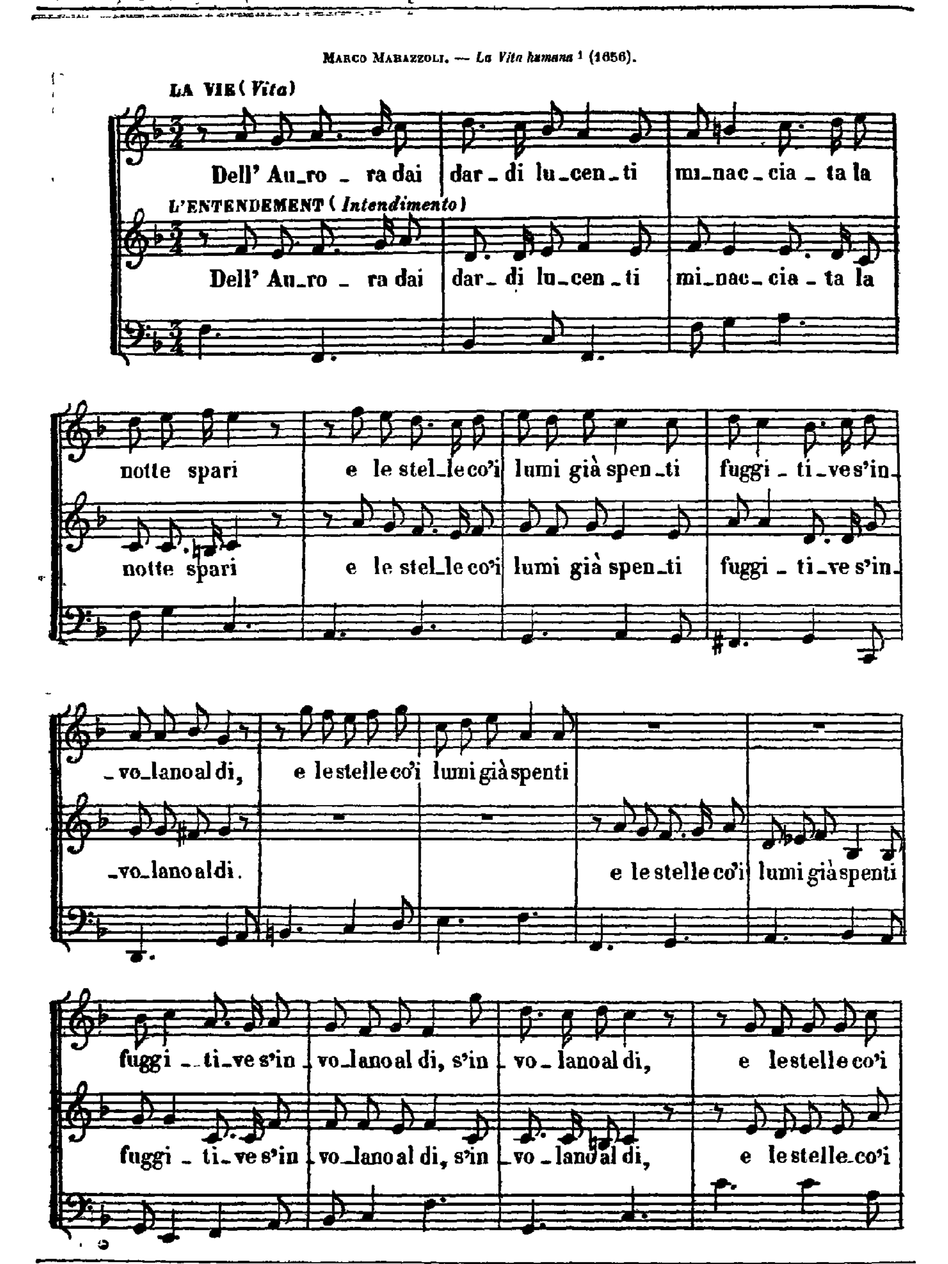
1. Une des pièces chrétiennes du cardinal Rospigliosi : *La comica del cielo, ovvero la Baldassara* (1667), fait penser au *Saint Genest* de Rotrou. C'est l'histoire d'une comédienne qui se fait ermite. — Il y avait alors en Italie des tentatives intéressantes pour créer une tragédie chrétienne; dès 1632, Girolamo Bartolommei publiait une *Teodora* et un *Polietto*, dix ans avant la *Théodore* et le *Polyeucte* de Corneille. (Voir H. Hauvette : *Un précurseur italien de Corneille*, 1897.) — Le même Bartolommei donna en 1656 un recueil de *Drammi musicali*, dont le premier est dédié à Mazarin.

2. Dans cette œuvre apparaît, pour la première fois, comme l'a montré M. Goldschmidt, une forme musicale, qui régnera sur la comédie musicale italienne pendant deux siècles : le *recitativo secco*, le récitatif presque parlé, sur le ton de la conversation familière.
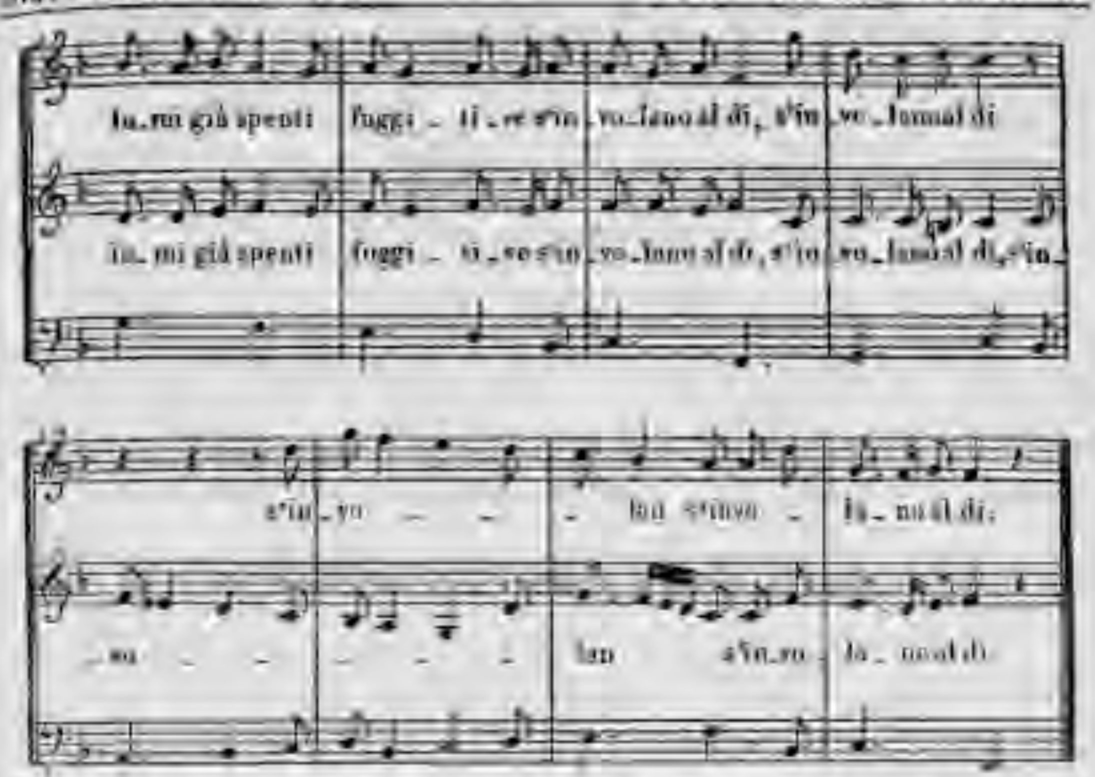
3. Giulio Rospigliosi revenait d'Espagne, où il avait été nonce à Madrid, de 1646 à 1653. Il en rapporta le goût du théâtre de Lope et de Calderon, qu'il imita.

4. Comme exemple de l'art très fin et très gracieux de Marco Marazzoli de Parme, le collaborateur musical du cardinal Rospigliosi, qui était alors chantre de la chapelle pontificale, et qui devint plus tard virtuose di camera de Christine de Suède, nous prendrons, de préférence à un fragment de *Chi soffre speri*, ou de *Dal male il bene*, dont M. Goldschmidt a donné dans son livre d'abondants extraits, une scène d'un opéra religieux : *la Vita humana*, joué à Rome, en 1656, pour l'arrivée de Christine de Suède. C'est un des plus jolis types de *duetto* italien au XVIIe siècle.
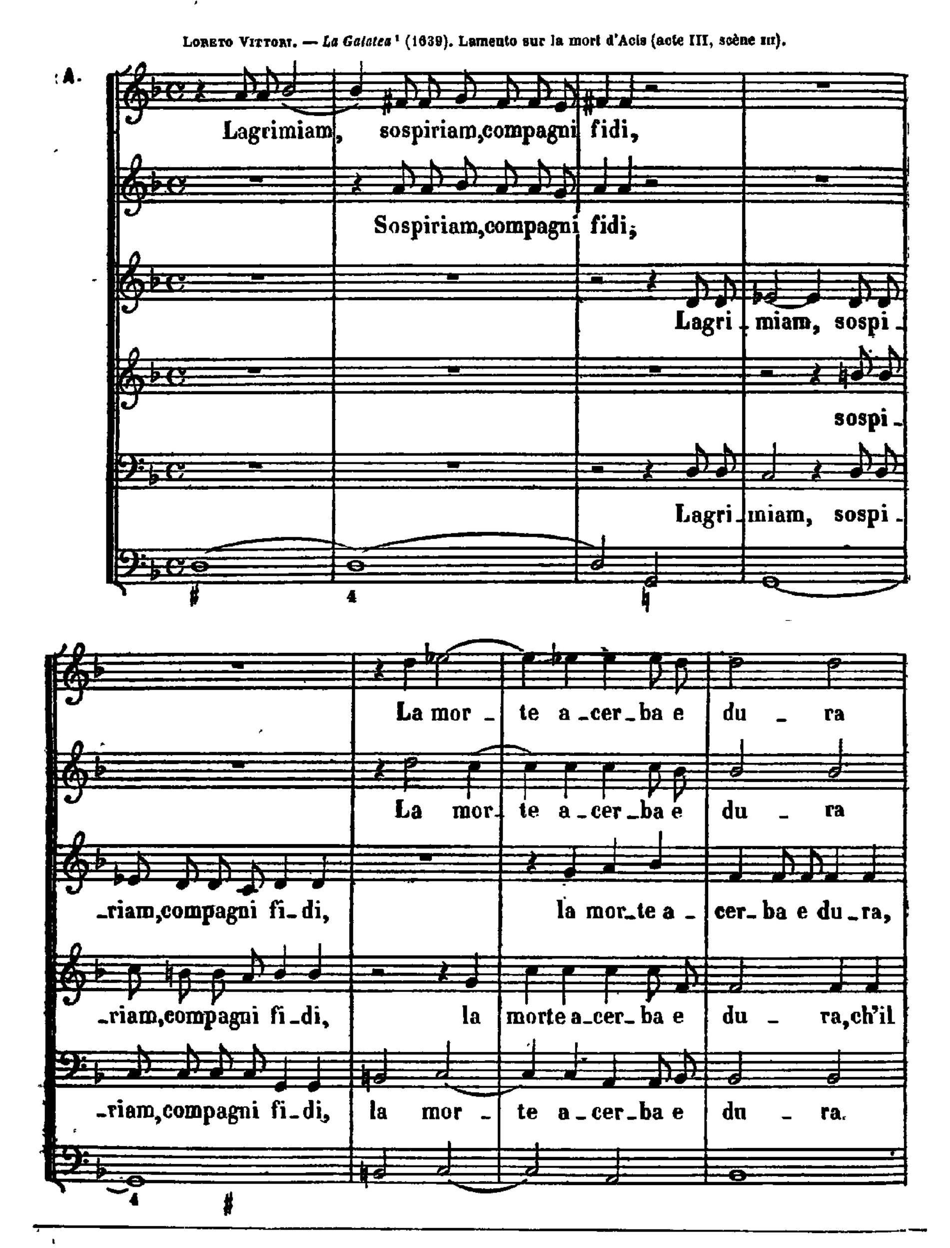
Marco Marazzoli. — *La Vita humana* [1] (1656).
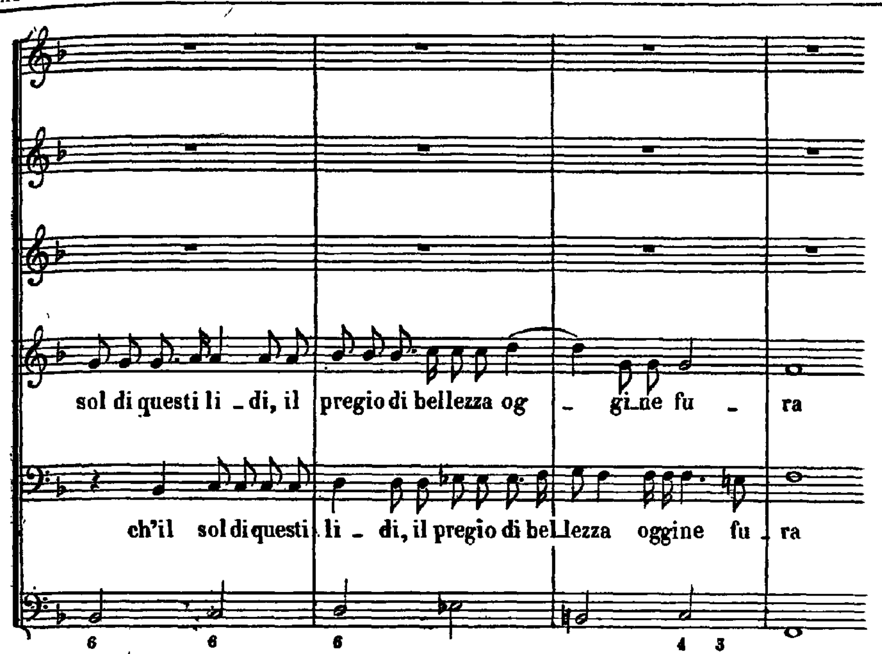


1. *La Vita humana, ovvero il Trionfo della Pietà, dramma musicale rappresentato e dedicato alla Serenissima Regina di Svetia*, 1658, Rome.


lu_mi già spenti fuggi _ ti _ ve s'in vo_lano al dì, s'in vo_lanno al dì
lu_mi già spenti fuggi _ ti _ ve s'in vo_lano al dì, s'in vo_lano al dì, s'in_
s'in_vo _ _ _ lan s'invo _ la_ no al dì;
_vo _ _ _ _ _ lan s'in_vo_ la_ no al dì

LORETO VITTORI. — *La Galatea*[1] (1639). Lamento sur la mort d'Acis (acte III, scène III).
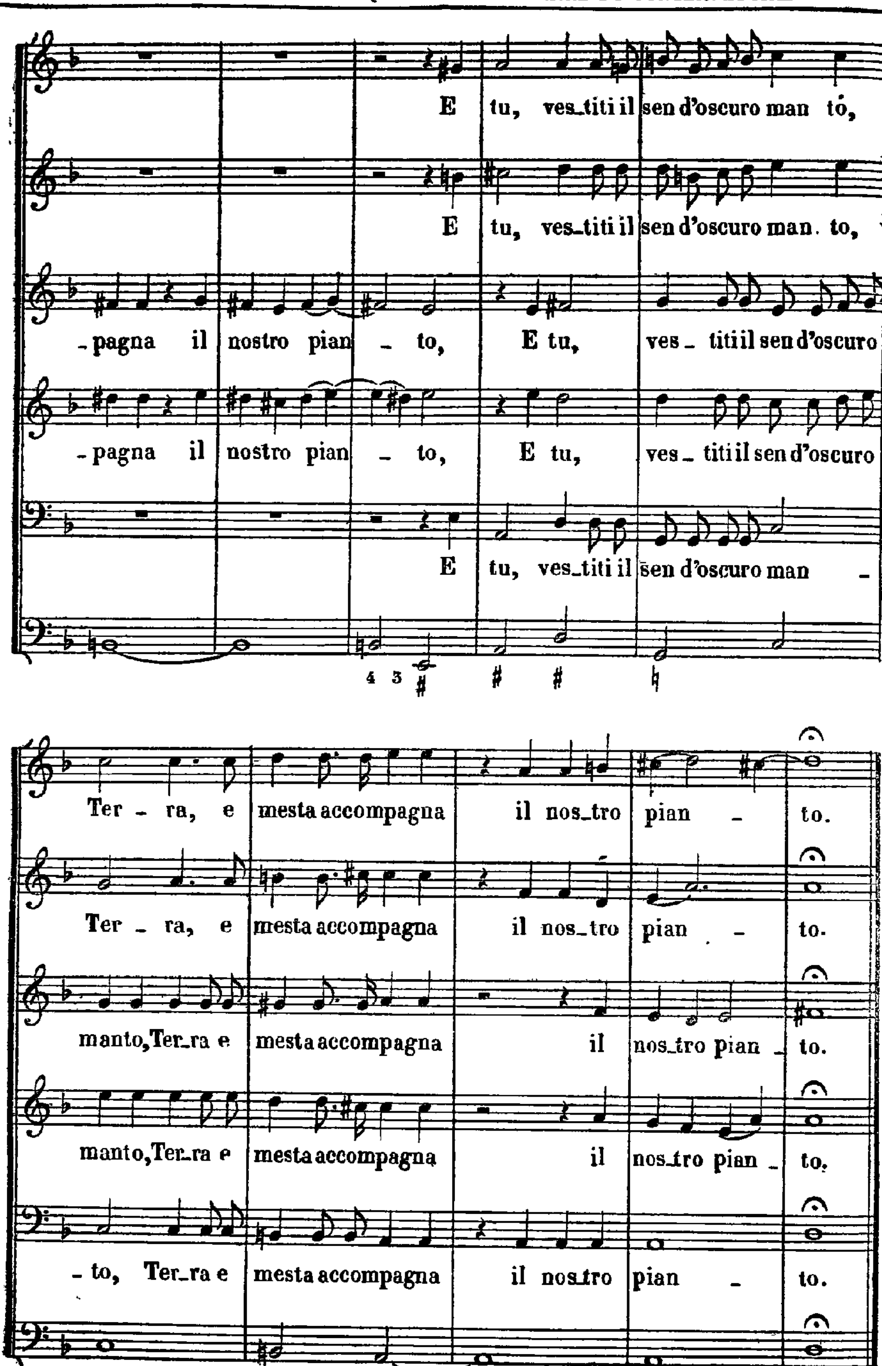


1. *La Galatea, dramma del Cav. Loreto Vittori da Spoleto, dal medesimo posta in musica, e dedicata all' Emmentissimo e Reverendissimo Signor Card. Antonio Barberino,* — Rome, Vincenzo Bianchi, 1639.



B.

E tu, ves _ titi il sen d'oscu_ro manto, Ter_ra, e mesta accom_

E tu, vestiti il sen d'oscu_ro manto, Ter_ra, e mesta accom_


E tu, ves_titi il sen d'oscuro man tò,
E tu, ves_titi il sen d'oscuro man. to,
-pagna il nostro pian - to, E tu, ves - titi il sen d'oscuro
-pagna il nostro pian - to, E tu, ves - titi il sen d'oscuro
E tu, ves_titi il sen d'oscuro man -
4 3
Ter - ra, e mesta accompagna il nos_tro pian - to.
Ter - ra, e mesta accompagna il nos_tro pian - to.
manto, Ter_ra e mesta accompagna il nos_tro pian - to.
manto, Ter_ra e mesta accompagna il nos_tro pian - to.
- to, Ter_ra e mesta accompagna il nos_tro pian - to.
3 4 3

La *Galatea* fut le dernier grand opéra romain. L'opéra des Barberini fut déraciné par la révolution politique qui suivit la mort du pape Urbain VIII, en 1644, et l'élection au trône pontifical du cardinal Panfili, Innocent X, ennemi des Barberini. Ceux-ci, pour fuir les persécutions, passèrent en France, où nous les retrouverons, avec leurs musiciens, leurs poètes, leur opéra, qu'ils implantèrent à Paris. Leur théâtre de Rome fut fermé, les artistes et les acteurs romains émigrèrent en masse vers le nord de l'Italie. D'autres villes profitèrent des grands efforts de Rome. *Sic vos non vobis*... — Les Vénitiens entrent en scène. S'ils devaient porter à la perfection l'art du chant solo et de l'*aria* dramatique, ils n'héritèrent ni du goût musical des Romains pour les grands ensembles polyphoniques, ni de leur sens profond de la poésie et de l'unité du drame.

***

Les théâtres vénitiens furent les premiers théâtres d'opéra réguliers et publics[1]. Tous les théâtres musicaux jusque-là étaient aristocratiques[2]. Désormais, à Venise, le peuple est maître chez lui. Monteverdi, établi à Venise depuis 1613, avait prévu cette transformation artistique et sociale, et il semblait l'appeler : car il écrivait, dès 1607, ces lignes si nouvelles pour son siècle : « Les hommes de science protestent que le peuple se trompe et ne saurait juger. Non, le peuple a raison; et s'il contredit l'élite, c'est à l'élite à se taire[3]. »

Venise était alors une ville d'environ 150.000 habitants, — la troisième d'Italie pour la population. Elle eut, pendant un temps, jusqu'à huit théâtres d'opéra à la fois. Ils jouaient, de la Saint-Etienne (26 décembre) à la fin mars, du deuxième dimanche de Pâques au 15 juin, et du 15 septembre a la fin novembre. Le prix des places était d'environ deux lires. Les bourgeois avaient l'habitude d'y venir en famille avec leurs femmes et leurs enfants. Les nobles se crurent de bonne heure obligés à posséder des loges; et il est probable que, dès l'origine, s'établit la coutume, que mentionne Burney, un siècle après, de laisser entrer le peuple sans payer[4].

Un tel public, véritablement populaire, devait marquer de son empreinte tous ceux qui travaillaient pour lui, poètes et musiciens. L'opéra, composé jusque-là pour des sociétés de grands seigneurs et de lettrés, en fut aussitôt changé de fond en comble. Tournant le dos aux froides et nobles mythologies, aux allégories néo-antiques de Florence et de Rome, les poetes vénitiens s'attaquèrent à l'histoire. Le premier et le plus grand, le collaborateur de Monteverdi, le poète de l'*Incoronuzione di Poppea*, Francesco Busenello, a une vérité d'observation et une psychologie presque shakespeariennes. Nul ne l'égala en cela; mais tous eurent, comme lui, le goût du mouvement et de la vie. L'histoire était pour eux une mine d'épisodes extraordinaires; ils y faisaient choix des aventures les plus romanesques et des catastrophes les plus épouvantables. Cela ne suffisait pas à l'amusement de ces grands enfants; ils y ajoutaient tout ce que leur imagination pouvait inventer de morts, de conjurations, d'imbroglios, de niaiseries colossales. Et le monde étant épuisé, ils avaient recours à l'autre monde, au fantastique, au surnaturel, aux magiciens, aux incantations de sorcières. On trouve ici déjà, en pleine floraison, ce romantisme qui s'épanouira entre 1770 et 1820, dans les *Singspiele* allemands. — D'autre part, le besoin national de la bouffonnerie, la tradition de la *commedia dell'arte*, remplit les opéras vénitiens de scènes et de personnages burlesques, de bègues, de sourds, d'infirmes grotesques, d'idiots exhilarants. C'est un mélange de grand opéra et de parodie d'opéra. Il y a là quelque chose de l'opérette d'Offenbach : ce comique de la *Belle Hélène*, qui consiste à montrer les héros de l'antiquité dans des postures ridicules[5]. — D'ailleurs, dans cet imbroglio, beaucoup de trouvailles, de situations dramatiques ou comiques, d'observation, et même de pensée.

Les musiciens ne furent pas moins transformés que les poètes. Ils durent compter désormais avec le public. Les théâtres n'étant plus soutenus par l'argent des grands seigneurs, il leur fallait subsister avec leurs propres ressources et vivre de ce qu'ils gagnaient. Les musiciens de Venise durent s'accommoder de moyens instrumentaux et vocaux tres restreints[6]; surtout, ils durent plaire au grand public. Cette obligation, assez saine après tout quand il s'agit du théâtre, dont la première loi est d'être compris de tous, les conduisit à chercher passionnément l'effet théâtral et tous les procédés qui agissent sur la foule de la façon la plus immédiate et la plus saisissante. Elle leur fit aussi parler la langue de tous : ils puisèrent, aux sources populaires, des rythmes et des mélodies.

Cavalli fut l'homme par excellence que réclamait cet art nouveau. Il était un génie populaire et fait pour inaugurer l'opéra ouvert au peuple. — Pier-Francesco Caletti Bruni, dit Francesco Cavalli[7], né en 1599 à Crema, fut chanteur à Saint-Marc de Venise, sous la direction de Monteverdi, puis organiste, et enfin maître de chapelle de Saint-Marc; il mourut à Venise, le 14 janvier 1676. Il écrivit trente-neuf opéras, dont aucun ne fut publié de son vivant, mais dont vingt-six existent encore, en manuscrits, à la bibliothèque Saint-Marc de Venise. Le premier, *Le Nozze di Teti e Peleo*, qui semble avoir été aussi le premier à porter le nom d'*opéra*[8], est de 1639. Le dernier est un *Eliogabalo*, de 1669.

1. Le premier theâtre public d'opéra à Venise, le S. Cassiano Nuovo, fut ouvert en 1637 par une troupe romaine, dont le musicien était Francesco Manelli de Tivoli, et le poète et directeur, Benedetto Ferrari. M. Giuseppe Radiciotti a récemment remis en lumière Manelli, dans ses études sur *l'Arte musicale in Tivoli* (1907).

2. Le grand theâtre Barberini à Rome, malgré ses 3.500 places, n'admettait que des invités. Une anecdote nous montre, pendant une représentation, en 1639, le maitre du logis, le cardinal Antonio Barberini, futur archevêque de Reims, chassant à coups de bâton un des spectateurs, un jeune homme de bonne mine, pour faire de la place aux gens de marque.

3. Preface aux *Scherzi musicali*.

4. Burney ajoute même que, de son temps, « lorsqu'une loge appartenant à une famille noble n'etait point occupée, le directeur de l'Opera permettait aux gondoliers de s'y installer ».
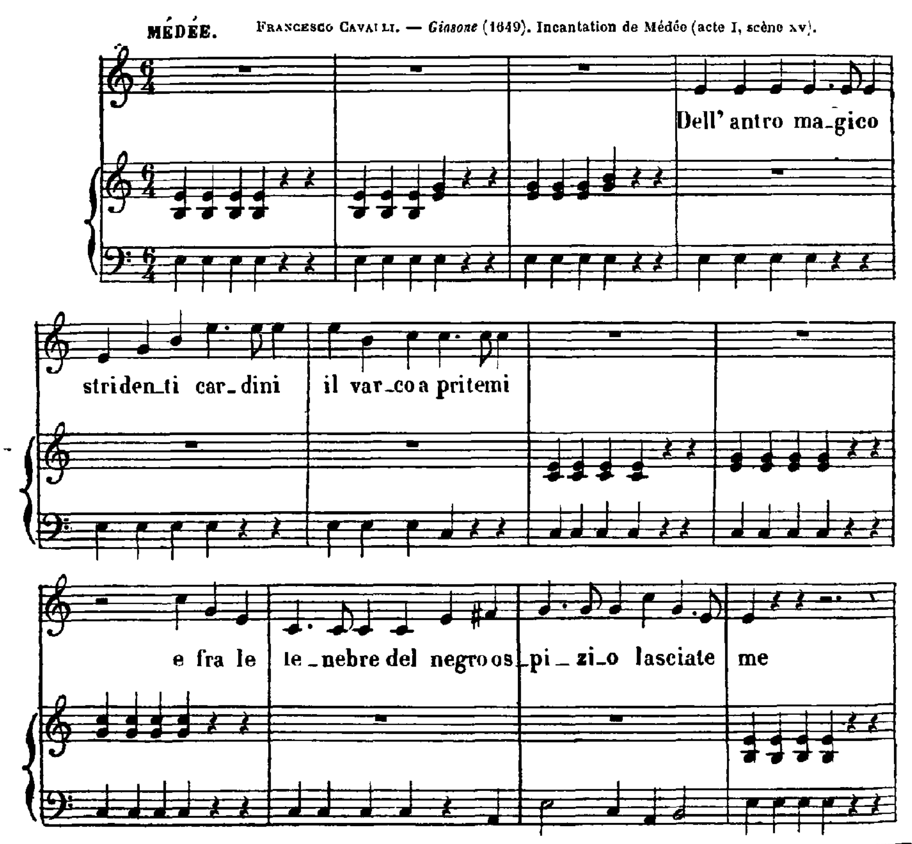
5. On trouvera dans la remarquable etude de M. Hermann Kretzschmar sur l'*Opéra vénitien* une analyse sommaire de ces principaux livrets d'opéras, dont les poètes les plus connus se nomment Cicognini, Minato, Faustini, Plantanida, Aureli.

6. L'obligation la plus fâcheuse fut de se passer des chœurs. Ils coûtaient cher. On n'en vit plus, à partir de 1650, dans les operas venitiens. — Quant à l'instrumentation, l'examen des 112 partitions de la bibliothèque Saint-Marc (1639-1692) a montré à M. Goldschmidt que la base de l'orchestre était le clavecin, qui accompagnait le chant; les violons etaient en general charges des ritournelles et des entr'actes; les trompettes jouaient un grand rôle dans les marches et les ouvertures, et elles concertaient souvent avec la voix, comme chez Haendel. Les cornets, trombones et bassons servaient pour les effets fantastiques. Les cors avaient aussi leur emploi. Les flûtes etaient beaucoup moins en faveur que dans l'opéra français. Enfin, il y avait abondance de tambours, timbales et instruments de percussion.

7. Cavalli était le nom de son protecteur, Federigo Cavalli, podestà de Crema.

8. Jusque-là, les operas étaient appelés : *favola in musica*, ou *dramma musicale*, ou même, comme la *Galatea* de Vittori, *dramma*. Mais à Venise, la plupart des *libretti*, vendus aux spectateurs, portaient

Ces œuvres, où l'on n'est pas sans retrouver l'influence de Monteverdi, s'en distinguent par leur caractère plus populaire. Populaire, non seulement parce que Cavalli met en musique des pièces qui sont à la portée du peuple, des sortes de mélodrames et d'opérettes, non seulement parce qu'il tire parti de motifs musicaux populaires, mais parce que son style naturel est fait pour être immédiatement compris de tous et pour porter, si grand que soit le théâtre, jusqu'aux dernières places des amphithéâtres et du parterre. Ce sont des mélodies aux lignes nettes, d'un dessin presque élémentaire, avec des rythmes accusés. On n'y rencontre guère ces expressions flottantes à dessein et complexes, que Monteverdi emploie, dans son *Couronnement de Poppée*, pour peindre des âmes troubles et doubles. Cavalli voit clair, et fort. Ses personnages ne sont pas des êtres de roman, avec des pensées de derriere la tête, des dessous mystérieux. Il les campe sur le théâtre, en pleine lumiere, et ils agissent avec une fougue sans pareille. Son génie a deux traits caractéristiques : l'un qui lui est commun avec Gluck, la persistance d'un dessin harmonique et rythmique répété, pour rendre la persistance d'une idée, pour l'enfoncer dans le cœur, comme à coups de marteau; l'autre qui lui est commun avec Beethoven : une prédilection pour les thèmes mélodiques construits sur l'accord parfait. Aucun musicien du XVII[e] siècle n'a eu à un tel degré ce goût passionné de la tonalité. Il faut y voir la marque de son tempérament sain, droit, entier, ennemi de tout ce qui est mièvre et contourné. — La célèbre incantation de Médée, à la fin du premier acte de *Jason* (1649), en est le meilleur exemple[1]. La simplification voulue des lignes et la vigueur du relief font penser aux procédés de la sculpture colossale. Dans l'harmonie, deux seuls accords, en *mi* mineur et en *ut* majeur. Le chant repose sur l'accord parfait. Un rythme saisissant : l'insistance obstinée de groupes rythmiques, formés par un seul accord, répété quatre fois, et suivi de silences, dont l'effet est poignant, dans la fureur du morceau. La voix bondit, avec des sauts d'octave sauvages, presque fous.



le titre : *Opera musicale*, « œuvre musicale ». Il est probable que les étrangers, très nombreux aux représentations de Venise, où certains princes allemands avaient leurs loges, ont cru que le mot *opera* s'appliquait exclusivement aux drames en musique.

1. Robert Eitner a publié le 1[er] acte de *Jason* dans le t. XII de sa collection : *Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke*, 1883, Berlin.

On trouvera des exemples analogues de la persistance d'un dessin harmonique et rythmique répété, et de la prédilection pour des thèmes mélodiques, construits sur les trois notes de l'accord parfait, dans *Le Nozze di Teti e Peleo* de 1639 (scène du *Concilio infernale*), dans la *Didone* de 1641 (chœur du début), dans la *Doriclea* de 1645 (air de Vénus, acte II), dans l'*Ercole* de 1662 (quatuor final), etc.
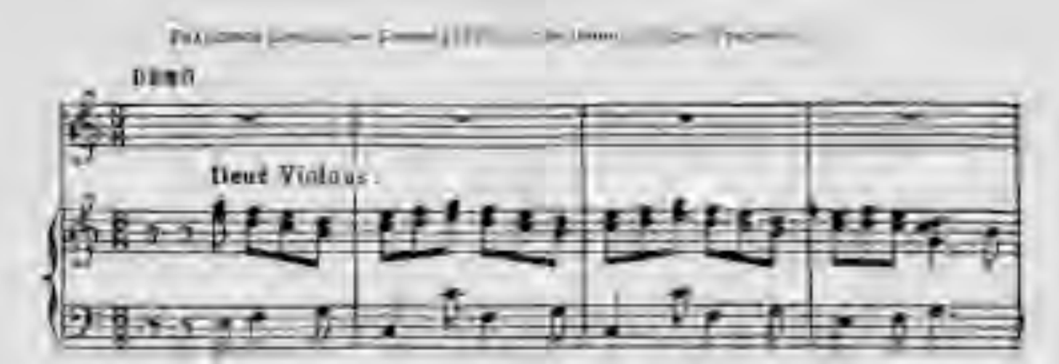
Noter aussi l'emploi fréquent et dramatique que fait Cavalli de la basse chromatique *obstinée* (*basso ostinato*). Ainsi, dans l'air admirable de Cassandre, et dans l'apparition d'Hecube, de la *Didone*.
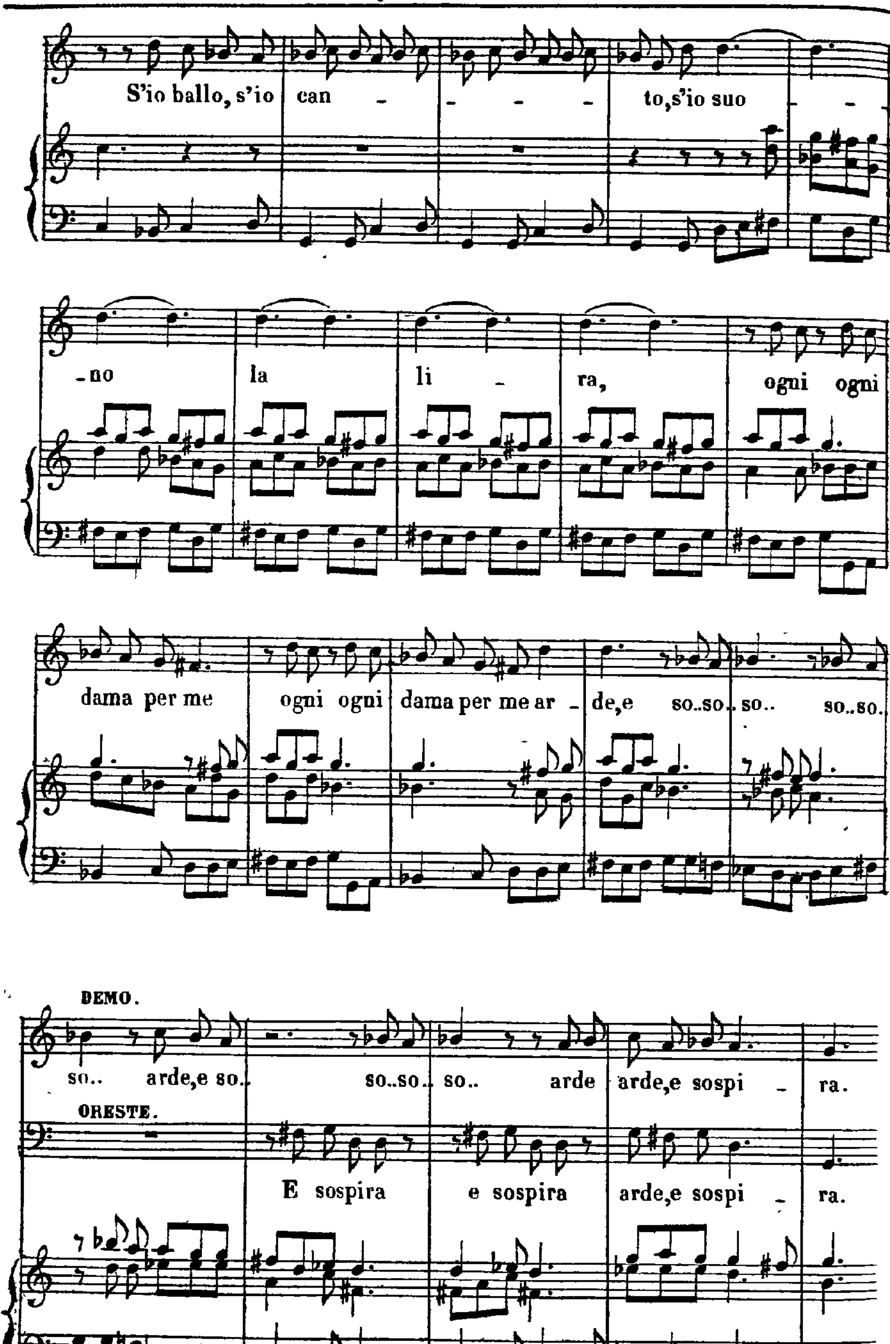
Su l'a_mbrei bi le del la_go Sti_gio

i fo_chi splendino e m su ne

man_dino fumi che tur bi_no la luce al sol.

[illegible] Cavalli l'est encore par sa [illegible] verve comique. Il n'a pas inventé la comédie musicale. On [illegible] de [illegible] avec lui, des maîtres de l'opéra [illegible] de la fin du XVIIe siècle. En voici un exemple, [illegible] du [illegible]. C'est un fragment [illegible] chanté par un [illegible] bossu et bègue, [illegible] Demo, — un air bègue naturellement, accompagné de deux violons, qui répondent à la voix et [illegible] ensemble, avec une [illegible] qui fait penser un peu à la [illegible] du Barbier de Rossini. Le bègue [illegible] certains mots, au milieu de son chant ; et [illegible] la fin. Le musicien tire parti de cet effet comique, pour faire attendre la cadence.





S'io ballo, s'io can - - - - to, s'io suo - -
-no la li - ra, ogni ogni
dama per me ogni ogni dama per me ar - de, e so..so.. so.. so..so.
DEMO.
so.. arde, e so.. so..so.. so.. arde arde, e sospi - ra.
ORESTE.
E sospira e sospira arde, e sospi - ra.

Il ne peut être question d'analyser ici la suite des trente-neuf pièces de Cavalli, dont les plus remarquables sont la *Didone* de 1641, la *Doriclea* de 1645, le *Giasone* de 1649[1], l'*Eritrea* de 1652[2], le *Serse* de 1660, et l'*Ercole* de 1662. Les premiers opéras, de 1639 à 1642, tiennent encore un peu de l'opéra romain par l'emploi des chœurs, et de l'opéra florentin par une certaine monotonie cadencée du récitatif; la *Didone* rappelle parfois Monteverdi; mais la personnalité de Cavalli se dégage nettement, dans cette œuvre admirable, et dès lors ne fait que grandir. Elle atteint sa perfection plastique dans l'*Eritrea*. La renommée de Cavalli se répandit en France, où l'on représenta, au Louvre, en 1660, son *Serse*, joué à Venise dès 1654; et Cavalli écrivit spécialement pour Paris l'*Ercole*[3], que peut-être il vint diriger lui-même en 1662. Il chercha à s'y adapter au goût français, sans rien sacrifier de sa personnalité, mais en l'élargissant : l'*Ercole* possède une ouverture instrumentale, des symphonies entre les actes, de beaux chœurs et des récitatifs déclamés à la française. Nous verrons plus loin comment cette belle œuvre ne semble pas avoir réussi à Paris, où Lully et Cambert, acharnés à se nuire mutuellement, s'entendirent sans doute pour l'étouffer. Mais Lully, en silence, ne manqua pas d'en faire son profit. L'*Ercole* fraye la voie où il entrera, dix ans plus tard. Ce sont déjà les grandes lignes du plan qu'il adoptera pour ses opéras : la forme de l'ouverture, la structure du prologue aux chœurs massifs et triomphants, la déclamation lyrique, les chœurs et les danses à la fin des actes.

Le génie de Cavalli était d'une prodigieuse souplesse; et l'on peut imaginer, par l'exemple de l'*Ercole*, ou par telles indications éparses dans ses œuvres, tout ce qu'il aurait pu faire, s'il avait eu à sa disposition des chœurs et un orchestre, comme en eurent Monteverdi à Mantoue, Cesti à Vienne, ou Lully à Paris[4]. Dans les étroites limites où les circonstances le tinrent, il fut surtout un maître du chant *solo;* et là est surtout son importance historique. Son récitatif était encore regardé par Scheibe, en 1745, comme le plus expressif de l'opéra italien. La forme de l'*aria* fut perfectionnée par lui, d'une façon remarquable. Il employa rarement l'air *da capo;* mais on en trouve une esquisse dans ses airs strophiques, à deux parties, dont la ritournelle instrumentale répète la première. Il use surtout d'une suite de récitatifs et d'airs, d'*adagio* et d'*allegro*, de rythmes à 3 et 4 temps, dont le contraste devait frapper les maîtres de son époque, en particulier Luigi Rossi, et influa peut-être sur le style de leurs cantates. Il utilise aussi des *canzonette* populaires, de petites mélodies des rues, qui viennent rompre la solennité de la tragédie; et son récitatif s'anime, de place en place, réchauffé par des rythmes populaires et coupé par des bribes de petits airs, qui lui donnent une élasticité singulière. L'opéra de Cavalli garde encore une indépendance d'allures qui va bientôt s'effacer du théâtre italien, sous l'influence tyrannique du grand air et du *bel canto*.

*
* *

Tandis que Venise, profitant de l'éclipse des Barberini, prenait l'avance sur Rome et devenait la capitale de l'opéra italien au XVII[e] siècle[5], la comédie musicale des Barberini se créait un théâtre spécial, à Florence, en 1657 : le *Teatro della Via della Pergola*. Ce théâtre s'ouvrit par un *dramma civile rusticale* (drame bourgeois et campagnard), poème de G. Andrea Moniglia, musique de Jacopo Melani. Moniglia est le seul poète d'opéras que Florence puisse opposer à la nuée des auteurs de *libretti* vénitiens. Jacopo Melani, de Pistoie, était le frère d'un aventurier que nous retrouverons en France, au service de Mazarin, Atto Melani. Il écrivit un grand nombre de comédies musicales[6] et d'opéras, dont la réputation s'étendit au loin[7]. Aucune de ses œuvres et de celles de Moniglia n'atteignit à la renommée de *La Tancia, ovvero il Podestà di Colognole,* qui inaugura en 1657 le théâtre de la Pergola[8].

On se souvient que, cinquante ans auparavant, Michelangelo Buonarroti le Jeune avait fait jouer une comédie paysanne du même nom. Le sujet était une sorte de *Bourgeois gentilhomme,* qui se passait au village. Moniglia reprit le sujet librement, en y mêlant un élément romantique et sentimental. L'œuvre est écrite en patois toscan, et Moniglia poussa le scrupule d'exactitude si loin qu'il dut plus tard joindre un glossaire à sa pièce[9].

La musique est d'une haute valeur. On y sent, comme l'a montré M. Goldschmidt, l'influence de Cavalli, dans le dessin, la forme, la mélodie, la structure des morceaux. Les airs sont d'une grande beauté plastique. En général, ils ne s'astreignent plus, comme chez Monteverdi ou chez les compositeurs romains, à rendre avec exactitude le sens des paroles, mais tout au plus l'émotion générale de la situation[10]. La vérité des accents dramatiques reste confiée aux récitatifs; dans les airs s'épanouit la pure beauté musicale. C'est déjà le principe de Mozart : « Dans un opéra, il faut absolument que la poésie soit la fille obéissante de la musique[11]. » Et c'est surtout, déjà, la noble grâce, la clarté, l'équilibre harmonieux de Haendel. On sait combien Haendel s'est inspiré, jusqu'à les copier, des Italiens de la seconde moitié du XVII[e] siècle. Melani (et Cavalli peut-être) ouvre la série de ses modèles.

1. Le *Giasone* (poème de Cicognini) eut un succès européen. Dès 1650, on le jouait à Munich et à Vienne.

2. On trouvera des fragments de l'*Eritrea* dans l'article de Romain Rolland sur l'*Opera populaire a Venise* (15 février 1906). — Le Conservatoire de Paris possède de cette œuvre une partition manuscrite, dont quelques pages au moins semblent de la main de Cavalli.

3. *L'Ercole per la Maestà di Luigi XIV, re di Francia, nelle sue nozze in Parigi, l'anno 1662.*

4. En quelques traits, Cavalli excelle à peindre, avec son petit orchestre et les voix, le milieu où se meuvent les personnages. Telles, la *Sinfonia infernale* des *Nozze di Teti*, — la *Sinfonia navale* de *Didone*, — la peinture de la nuit et de l'aurore dans *Egisto* (1642), — le chant du ruisseau d'*Ercole*.

5. Les dix-huit théâtres d'opéra de Venise, de 1637 à 1700, donnèrent 361 pièces.

6. *La Tancia* (1657) ; *Il Pazzo per forza* (1658) ; *Il Vecchio burlato* (1659) ; *la Serva nobile* (1660), *Tacere ed amare*, etc.

7. Ses airs étaient chantés à la cour de Prusse.
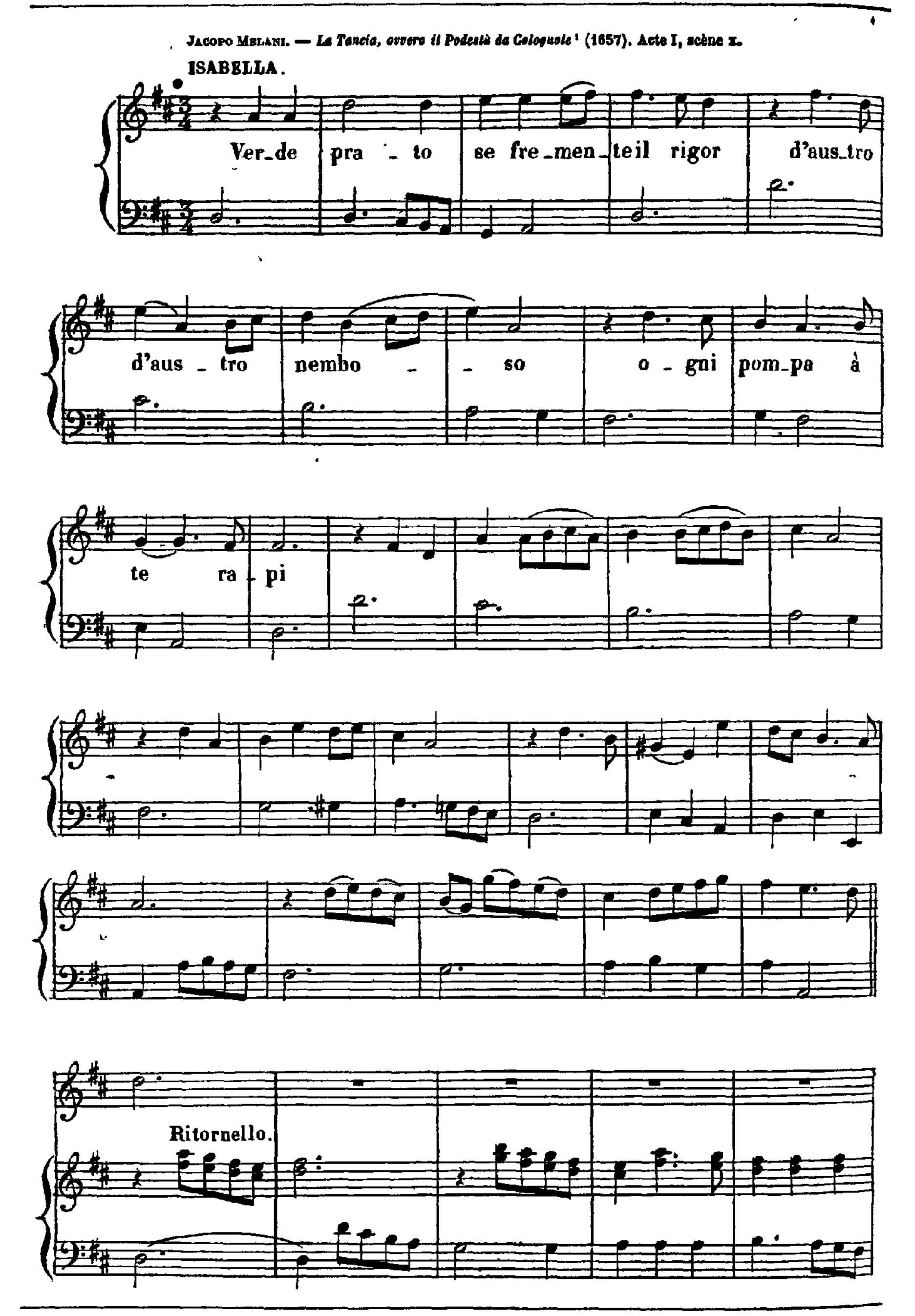
8. A la vérité, ce fut la comédie, plus encore que la musique, qui demeura célèbre. On rejouait encore *La Tancia* à Bologne, en 1730, avec une musique nouvelle.

9. M. Goldschmidt a donné dans ses *Studien zur Geschichte der ital. Oper*, etc. (t. I[er]) une analyse du livret de la *Tancia* et les principaux airs. L'air que nous reproduisons plus loin était jusqu'ici inédit.
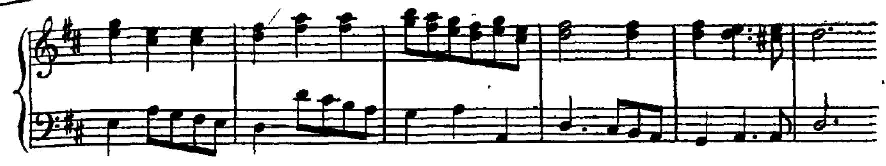
10. Parmi les airs les plus émouvants, voir, dans le volume de M. Goldschmidt, la scène XX de l'acte I[er], bâtie sur une basse chromatique obstinée.

11. Lettres de Mozart, 13 octobre 1781.

JACOPO MELANI. — *La Tancia, ovvero il Podestà da Colognole*[1] (1657). Acte I, scène X.



1. *La Tancia, ovvero il Podesta da Colognole, poesia del signor Andrea Moniglia, musica del signor Jacomo Melani,* Florence, 1657 (manuscrit à la Bibl. Chigi de Rome. Q. V. 36).



A côté des beaux airs, l'élément comique et populaire tient une large place. Certains rôles burlesques sont traités à la façon vénitienne. Il y a des scènes d'imitation bouffe : une, entre autres, où le paysan Ciapino, se plaignant d'être seul à souffrir quand toute la nature est heureuse, imite plaisamment, et sans sortir des moyens artistiques, les cris des différents animaux : de la grenouille, de la brebis, de l'âne, du coq, etc. Il y a même une scène très amusante de parodie d'opéra : c'est une évocation burlesque du Diable, qui rappelle la scène de l'Incantation de Médée par Cavalli, que nous avons citée plus haut. Enfin, Melani emploie dans son œuvre de véritables petits *lieder* populaires, comme ce chant de la paysanne Tancia, qui s'est conservé jusqu'à nos jours :

JACOPO MELANI. — *La Tancia, ovvero il Podestà da Colognole* (acte I, scène IX).

TANCIA.

S'io miroil vol_to del miobel Ciapi_no, parmi veder il ciel d'amor in ter_ra, parmi veder il ciel d'amor in ter_ra.

Ritornello.

S'i non lo veggo, vommi a ca_po chi_no, drento il mio corhoun tram_bus_tio di guer_ra, drento il mio corhoun tram_bus_tio di guer_ra.

Ritornello come sopra.

Les ensembles ne sont pas moins remarquables. Suivant la tradition des comédies représentées au théâtre Barberini, chaque acte finit par un ensemble. Le finale du second acte est particulièrement frappant. La situation est analogue à celle du second acte du *Don Giovanni* de Mozart. Le rideau tombe en pleine action, sur le tumulte qui suit un enlèvement, au milieu d'une fête, et les cris de la jeune fille : *Ah! traditore!* Et l'opéra a pour conclusion un quatuor vocal, qui se termine par un morceau fugué.

Melani écrivit d'autres comédies musicales pour le théâtre della Pergola. Un autre musicien, Domenico Anglesi, travaillait aussi pour cette scène, que protégeait le cardinal prince Gio-Carlo de Médicis. Elle avait une excellente troupe de chanteurs, un poète et des musiciens remarquables. Tout faisait prévoir une floraison de l'opéra-comique, à Florence. Malheureusement, le cardinal mourut en 1662. Cosme III était ennemi des théâtres, et ce développement artistique fut brusquement arrêté. Le théâtre della Pergola fut fermé. Naples devait prendre la succession de Florence, comme Florence avait pris celle de Rome; et elle réussit à faire oublier ses deux devancières.

CHAPITRE V

Influence de la cantate sur l'opéra : Carissimi, Luigi Rossi, Cesti, Stradella. — L'opéra napolitain : Francesco Provenzale, Alessandro Scarlatti[1].

Rien, jusqu'à Cavalli, n'était venu interrompre le développement régulier de la musique dramatique italienne. Mais alors se produisit, vers le milieu du XVIIe siècle, une déviation dans l'esprit du théâtre musical, sous l'influence du genre de la Cantate.

La Cantate, la *scena di camera,* était née du besoin qu'avaient les musiciens italiens d'alors de dramatiser jusqu'aux formes de la musique de concert. Monteverdi avait été ici encore un précurseur, dans tel ou tel de ses madrigaux, surtout dans son *Combat de Tancrède et de Clorinde,* chanté en 1624 chez Girolamo Mocenigo, et publié dans les *Madrigali guerrieri ed amorosi* de 1638, avec d'autres « opuscules en genre représentatif (*in genere rappresentativo*), qui étaient de brefs épisodes chantés sans action » (*brevi episodii frà i canti senza gesto*). Le génie subtil de Monteverdi devait se plaire dans ce genre très raffiné, et l'on peut même se demander s'il n'avait pas plus de plaisir à entendre certaines de ses scènes dramatiques au concert qu'au théâtre[2].

Benedetto Ferrari de Reggio passe pour avoir employé, le premier, le nom de *Cantata,* dans ses *Musiche varie a voce sola;* lib. II, de 1637, où se trouve en effet une *cantata spirituale.* Mais un livre d'airs de Francesco Manelli de Tivoli présente déjà, en 1636, des *Musiche varie a 1, 2 e 3 voci, cioè cantate, arie,* etc. Or Manelli et Ferrari sont les deux fondateurs romains de l'opéra à Venise, en 1637[3]. Leurs noms et celui de Monteverdi sont caractéristiques. Les créateurs de l'opéra à Venise ont donc été aussi, à ce qu'il semble, les créateurs de la cantate, c'est-à-dire de l'opéra de chambre.

A partir de 1640, 1645, les cantates abondent. Tous les maîtres de l'opéra romain et vénitien s'y livrèrent, sauf peut-être Cavalli, trop homme de théâtre pour être attiré par ce genre de concert, où se distinguèrent entre tous Luigi Rossi et Carissimi.

La cantate est essentiellement constituée par une suite de récitatifs et d'airs (en général un air entre deux récitatifs) alternant d'une façon symétrique[4]. Comme la situation dramatique était naturellement moins impérieuse dans la *scena di camera* que dans l'opéra, le musicien pouvait plus librement y songer à l'équilibre de sa composition; et la cantate arriva promptement à s'organiser d'une façon classique. D'abord, cet ordre et cette beauté ne furent pas incompatibles avec la liberté de l'expression dramatique. Ainsi, dans la cantate *Gelosia* de Luigi Rossi, qui parut en 1646[5], ou dans la cantate *Marie Stuart* de Carissimi[6]. Mais déjà on peut prévoir que la régularité de construction à laquelle visent les maîtres de la cantate fera tort à la vérité et à la vie. Dès Carissimi, ce souci de l'unité de l'œuvre et de l'équilibre des parties dégénère parfois en un art un peu monotone et guindé.

Il n'est pas question ici des belles *Histoires sacrées* de Carissimi[7], mais seulement de ses cantates pro-

1. BIBLIOGRAPHIE. — HERMANN KRETZSCHMAR, *Die Werke Cavalli's und Cesti's* (*Vierteljahrschrift f. Musikwiss,* 1892).

ALFRED WOTQUENNE, *Étude bibliographique sur le compositeur napolitain Luigi Rossi* (Catalogue thématique des cantates de L. Rossi), 1909, Bruxelles.

ROMAIN ROLLAND, *Musiciens d'autrefois* (article sur Luigi Rossi), 1907.

ANGELO CATELANI, *Delle opere di Alessandro Stradella, esistenti nell' archivio musicale della r. biblioteca palatina di Modena* (1866, Modène).

PIERRE RICHARD, *Stradella et les Contarini* (*Ménestrel,* 1865-1866).

HEINZ HESS, *Die Opern Alessandro Stradella's* (*Publikat. der Internat. Musik. Gesellschaft Beihefte,* 1906).

HUGO GOLDSCHMIDT, *Francesco Provenzale als Dramatiker* (Sammelbände der I. M. G., juillet-septembre 1900).

EDWARD J. DENT, *Alessandro Scarlatti, his life and works,* 1905, Londres.

MARCHESE DI VILLAROSA, *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli,* 1840. Naples.

2. Il est à remarquer que Monteverdi ne publia pas l'*Arianna,* mais qu'il publia séparément le *lamento* d'*Arianna,* avec « deux lettres amoureuses en genre representatif » (1623, Venise).

3. L'*Andromeda* de Ferrari et Manelli fut le premier opéra joué à Venise. Vinrent ensuite *La Maga fulminata* de Manelli (1638), l'*Armide* de Ferrari (1639), etc.

4. Au lieu d'un air à voix seule, il peut y avoir un air à 2 ou 3 voix, entre deux récitatifs. On peut aussi avoir, au lieu d'un air et de deux récitatifs, deux airs et trois récitatifs, trois airs et quatre recitatifs, etc., les airs gardant, autant que possible, un caractère de parenté entre eux, comme des variations du même motif, sauf peut-être l'air final qui cherche à conclure brillamment.

5. Dans des *Ariette di musica a 1 e 2 voci di eccellentissimi autori.* Elle comprend trois parties, dont chacune se subdivise elle-même en trois : 1° un récitatif déclamé, d'une vingtaine de mesures, à 4 temps, 2° une melodie bien dessinée, d'une dizaine de mesures, à 3/4, 3° un recitatif déclamé, d'une vingtaine de mesures, à 4 temps. M. Gevaert a publie cette belle œuvre dans le premier volume de sa collection : *Les Gloires de l'Italie.* — M. Wotquenne a mis en lumière l'admirable beauté expressive, harmonique et rythmique de certaines cantates de L. Rossi.

6. La cantate *Maria Stuart* de Carissimi, pour soprano et basse continue, qui se trouve au British Museum, comprend trois parties : 1° une déclamation ariosa avec des phrases mélodiques; 2° un air adagio, en forme de *lamento,* dont une phrase : *Ah! morire!* est plusieurs fois reprise au cours de l'œuvre; 3° un récitatif, où Mario invective violemment Elisabeth, et qui finit par une phrase rappelant celle du *lamento.* Ce recitatif est continue par le poete qui raconte la catastrophe; et ses derniers mots ramenent encore le souvenir de la phrase : *Ah! morire!* — On trouvera des fragments de cette cantate dans l'*Estetica della musica* de M. Amintore Galli (1900, Turin) et dans le troisième volume de la *Oxford History of music* de M. Hubert H. Parry (1902).

7. Giacomo Carissimi, né à Marino, près de Rome, en 1603, mort en 1674, fut organiste à Tivoli de 1624 à 1627, puis maître de chapelle au Collège Germanique de Rome. Ses premiers airs connus à voix seule ou cantates profanes parurent en 1646. En 1647, il fit jouer un opéra à Bologne : *Le amorose Passioni di Fileno.* — Sur ses *Histoires sacrées,* dont je n'ai pas à m'occuper ici, et qui forment son veritable titre de gloire, voir les excellentes études de M. Michel Brenet sur *Les*

fanes, qui ont eu, de son temps, une importance au moins égale à ses cantates sacrées. De cette partie de son œuvre j'ose dire qu'elle n'a pas peu contribué au formalisme harmonieux et vide, à la symétrie mécanique, où tomba l'opéra italien dans la seconde moitié du XVIIe siècle.

Carissimi était loin d'avoir la sensibilité nerveuse et frémissante de Monteverdi, ou la fougue puissante de Cavalli. C'était un esprit éminemment intelligent, clair, logique, sensible d'ailleurs, mais sans excès, et toujours réfléchi dans son émotion, surtout épris des belles architectures très simples et parfaitement ordonnées. Il n'est pas surprenant qu'il ait eu, en France, un succès unique entre tous les Italiens[1]. Il devait s'imposer aux artistes français par ses qualités intellectuelles, par son génie réfléchi, correct et raisonnable. C'était le Guido Reni de la musique[2]. Son coloris est d'une clarté égale et monotone. Carissimi avait, comme la plupart des musiciens italiens de sa génération, un amour de la tonalité qui n'est pas chez lui, comme chez Cavalli, une jubilation passionnée, mais trop souvent une habitude un peu apathique. On pense, à son sujet, au mot charmant de Gounod, qui eût voulu, disait-il, « se bâtir une cellule dans l'accord parfait majeur ». L'architecture de ses cantates a, de plus, la belle mais froide symétrie de l'architecture jésuite au XVIIe siècle. Les récitatifs et les *arie* se suivent et se balancent; l'air *da capo* s'établit[3]; à l'intérieur de chaque partie de l'air, les membres de phrase se répondent avec un équilibre et une correction parfaite. Les rythmes, très marqués, sont fort peu variés. On voit régner déjà le terrible 6/4 ou 3/2, un peu dansant, qui eut une telle fortune dans l'opéra français du XVIIe siècle[4]. Quant à la déclamation, elle est toujours juste et naturelle; mais comme elle s'applique d'ordinaire à des textes insignifiants ou d'une fadeur écœurante[5], — comme elle évite, d'autre part, avec soin, tout excès d'expression, qui d'un texte banal pourrait faire jaillir un cri de passion, — comme, enfin, la toute-puissante tonalité s'y fait partout sentir, à la façon d'un aimant, et empêche le musicien de s'égarer dans les recherches expressives d'un Monteverdi, il en résulte peu de variété et beaucoup de froideur dans les lignes du récitatif. Il s'en faut même que Carissimi soit toujours d'un goût irréprochable. M. Hubert Parry, qui montre, non sans raison, qu'il fut « un des grands sécularisateurs de la musique religieuse », l'accuse d'avoir été aussi « un des plus grands pécheurs de son temps, pour les ornements extravagants dont il recouvrit parfois les paroles sacrées ». A plus forte raison, pour les paroles profanes. Et l'on ne peut dire que ce soient là des vocalises expressives. Ce sont des passages de virtuosité, pour les chanteurs en renom. — Le genre de la cantate était si bien asservi au chanteur que parfois elle était réduite à une seule voix, qui faisait tour à tour tous les rôles. Ainsi, dans la cantate *Lucifero* de Carissimi, le chanteur personnifie successivement le récitant, Lucifer, et la voix de Dieu, tantôt racontant et tantôt jouant. Dans la cantate religieuse, il est compréhensible que les figures soient à demi estompées, que le réalisme soit atténué, pour que rien ne vienne troubler l'impression d'intimité pieuse. Mais dans l'art profane, tout ce qui affaiblit ou entrave la vérité vivante de l'expression est un danger : car l'artiste n'a que trop de penchant à fuir l'effort qu'exige l'observation directe et la reproduction loyale de la nature. La cantate habitue à se contenter d'une vérité d'à peu près, d'une convention aussi fausse que celle des déclamations de salon.

Il n'y a aucun doute qu'un Carissimi ou, surtout, un Luigi Rossi, n'aient été de grands constructeurs de formes musicales; ils ont bâti de beaux types d'airs, de suites d'airs et de récitatifs, de scènes chantées; ils ont créé un style clair, simple, logique, d'une élégance admirable. Mais est-ce un bien que ce beau style ait pu s'imposer, comme il l'a fait, à tous les maîtres de l'opéra? On s'est trop extasié, dans toutes les histoires de la musique, sur la construction de l'air musical à cette époque, et particulièrement de l'*aria da capo*. Si parfaite que soit une forme artistique, l'imposer à toute une époque, c'est enfermer l'art dans une belle prison, c'est réduire en formules les libres émotions. Cette école de bien dire a été trop souvent une école de ne rien dire, de dire des riens; et les maîtres de la forme musicale, au milieu du XVIIe siècle, les Carissimi et les Luigi Rossi, ont été les premiers artisans de la décadence italienne, comme tous ceux qui substituent à un idéal de vérité un idéal de beauté pure, indifférente à la vie. La victoire de la cantate, genre faux, où la forme compte plus que le fond, a compromis l'avenir de l'opéra italien.

Comment le style de la cantate inauguré par Luigi Rossi et par Carissimi fut porté dans l'opéra et partout répandu par Cesti et par Stradella, — un peu plus tard par Scarlatti et par Bononcini, — c'est ce que nous allons tâcher de montrer maintenant[6].

*
* *

Marc-Antonio Cesti naquit vers 1620 à Florence, ou aux environs. Il fut moine franciscain à Arezzo, élève

---

oratorios de Carissimi*, dans la *Rivista musicale italiana* de 1897, et de M. H. Quittard, dans sa préface à la sélection des œuvres de Carissimi, éditée par la *Schola Cantorum*.

1. Carissimi n'est guère resté connu que par des copies d'origine française; il en existe encore un grand nombre, qui ont été faites au XVIIe siècle. Ses œuvres étaient jouées couramment dans les églises de Paris et à la chapelle royale. Des musiciens, comme Marc-Antoine Charpentier et Michel Farinel de Grenoble, gendre de Cambert, allaient étudier à Rome, sous sa direction; et un ennemi des Italiens, comme Lecerf de la Vieville, le regardait comme « le plus grand musicien que l'Italie eût produit, un musicien illustre à juste titre, plein de génie sans contredit, mais de plus ayant du naturel et du goût; enfin, le moins indigne adversaire que les Italiens eussent à opposer à Lully ».

2. La comparaison peut surprendre aujourd'hui, où Guide, jadis considéré comme le plus grand des peintres après Raphaël, est beaucoup trop méprisé, et où Carissimi, récemment redécouvert, est un peu trop admiré sans réserves. Mais qui voudra se donner la peine de reviser impartialement le procès de l'un et de l'autre saisira, je crois, les rapports qui existent entre ces deux artistes.

3. Voir Hubert Parry, vol. cité, p. 156-7.

4. Les musicologues étrangers sont bien injustes de reprocher ce défaut à l'opéra français : car il sévissait alors chez Luigi Rossi, chez Carissimi, chez Cesti, et l'on peut dire en général dans toute la musique vocale italienne de cour ou de salon. Les cantates religieuses de Carissimi sont bien plus libres, bien moins assujetties à cette carrure monotone de la mesure; mais je ne crois pas qu'elles aient eu autant d'influence que ses cantates profanes sur la musique de son temps.

5. Il ne faut pas oublier que le grave Carissimi, que l'on s'habitue trop à considérer uniquement comme le poète mélancolique et concentré de *La fille de Jephté* ou de la *Plainte des Damnés*, mit en musique les plus niaises allégories, les plus fades madrigaux amoureux. Voir dans le 5e volume de l'*Arte musicale in Italia*, publié par Luigi Torchi, la cantate *Il Ciarlatano*, pour 3 soprani et basse continue (le Dédain se fait charlatan pour guérir les blessures de l'amour), ou, dans les *Gloires de l'Italie* de M. Gevaert, le *duetto da camera : O mirate che portenti*. — Il y a là un idéalisme de salon, une galanterie fade et fausse, qui est très loin de l'expression sincère de Monteverdi et de Domenico Mazzocchi, dans leurs *scene di camera*, inspirées de Virgile ou de Tasse

6. De Luigi Rossi, Carissimi et Cesti, on peut dater le mouvement nouveau. Giac.-Ant. Perti les appelle, en 1688 (*Cantate morali e spirituali*), « ces trois plus éclatantes gloires de la musique », jetant ainsi dans l'ombre les Monteverdi, les Cavalli, les génies vraiment libres, et montrant bien par ce jugement que la conquête de l'opéra par la cantate était un fait accompli, dix ans après la mort de Cavalli.

de Carissimi (s'il faut en croire Mattheson), maître de chapelle à Florence vers 1646, ténor à la chapelle papale depuis 1660, vice-capellmeister à la chapelle impériale de Vienne, en 1666, et maître de musique de l'empereur Léopold Ier. Sa vie est mal connue[1].

Cesti n'avait rien du génie populaire et passionné de Cavalli. C'était un artiste élégiaque et subtil. Harmoniste raffiné, pour son temps, il aimait les nuances délicates, tendres, un peu mièvres. Il ouvrit l'opéra aux formes musicales de concert, en particulier à l'air *da capo*. Il eût été un des plus grands lyriques italiens au XVIIe siècle, s'il n'avait été si paresseux; de pures inspirations brillent chez lui au milieu de pages d'une facilité banale et lâchée, qui se déroulent sur le rythme insipide à 3/2, — cette maladie de l'époque. Il ne manquait même pas de force, et mania les chœurs, non sans grandeur; il avait le sens du coloris instrumental, et, avec moins de sève populaire que Cavalli, il garda pourtant ce don comique dont presque aucun musicien italien n'a manqué.

La liste de ses œuvres n'a pas encore été très exactement dressée. Le premier de ses opéras, l'*Orontea*, fut joué à Venise en 1649; le dernier, l'*Argia*, en 1669[2]. Dix ont été conservés[3]. — Il semble qu'il ait voyagé hors d'Italie, de 1655 à 1660; et l'on a pu supposer qu'il avait été en France; car sa *Serenata* de 1662, exécutée à Florence, s'inspire des habitudes françaises pour l'orchestration, comme il l'indique lui-même, dans sa préface[4]. — La *Dori*, jouée à Florence en 1661, eut un succès considérable dans toute l'Italie et à l'étranger, jusque dans les premières années du XVIIIe siècle, où Adam de Bolsène l'appelle encore, en 1711, *il lume maggiore dello stile teatrale del seicento* (« le plus grand lustre de la musique dramatique du XVIIe siècle »). C'est un anneau de la chaîne qui relie la cantate romaine à l'opéra napolitain. — Un certain nombre des œuvres de Cesti furent écrites pour Innsbruck, en l'honneur de Christine de Suède : ainsi, l'*Argia*, de 1655, *La magnanimità d'Alessandro*, de 1662, et *Il principe generoso*, de 1665. On y trouve des figures comiques excellemment dessinées, de beaux airs de cantates, d'un sentiment souvent très poétique. L'allégorie courtisanesque qui sévit dans l'opéra allemand tient une place assez fâcheuse dans ces œuvres écrites pour les pays allemands. Les personnages du prologue de *La magnanimità d'Alessandro* sont l'Eternité, le Passé et le Présent, qui chantent un *terzetto* en l'honneur de l'Empereur.

Cesti était au service de la cour de Vienne, pour laquelle il composa une série de pièces de circonstance, montées avec un luxe éclatant : *Nettuno e Flora festeggianti* (1666), où M. Kretzschmar a noté, au second acte, des chœurs d'un caractère descriptif, dont les dessins expressifs se prolongent dans les morceaux instrumentaux qui imitent le mugissement de la mer; — *Le Disgrazie d'amore* (1667), opéra de carnaval (*dramma giocoso-morale*), auquel collabora l'empereur Léopold; — et *Il Pomo d'oro*, la plus fastueuse de ces œuvres, une *festa teatrale*, représentée à Vienne pour les noces de l'empereur à la fin de 1666[5]. On dépensa 100.000 thalers pour la monter. La belle réédition de l'œuvre par M. Guido Adler dans les *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich* est illustrée d'une suite de magnifiques gravures de Melchior Küssel pour l'édition de 1667, qui représentent le théâtre et les principaux décors. Une d'elles donne l'aspect de la salle pendant la représentation. L'effet décoratif est superbe. Toute l'emphase architecturale et plastique de l'école de Bernin est ici en pleine valeur et produit une impression grandiose. Le théâtre, à trois rangées de galeries, pouvait contenir, dit-on, 5.000 spectateurs. L'orchestre était séparé des premiers rangs des fauteuils par un large espace vide et par un mur qui le rendait invisible au public. La gravure, très précise, montre le *maestro di capella* assis au *cembalo*, avec 25 musiciens environ autour de lui. C'est un document précieux pour qui voudrait reconstituer une représentation d'opéra au XVIIe siècle. — La mise en scène était d'une richesse fabuleuse. Les cinq actes de la pièce comptaient soixante-sept scènes[6]. Toute la mythologie y était mise à contribution et servait de prétexte à une quantité de machines. L'orchestre à cordes comprenait 6 violons, 12 violes alto, ténor et basse, et une contrebasse. L'accompagnement ordinaire des voix consistait en 2 violons, 2 violes et basse. Deux flûtes se faisaient entendre pendant les scènes pastorales, et Cesti employait les trompettes dans les grandes scènes chorales; enfin, pour les scènes infernales, son instrumentation consistait en 2 cornets, 3 trombones, un basson et un petit orgue. Une ouverture précédait chaque acte. L'ouverture principale comprend trois morceaux, dont le second est repris textuellement dans le premier chœur du Prologue :

1. Dans l'*Orontea* de 1649, Cesti est appelé *minor conventuale* et *signor Padre Cesti d'Arezzo*. — Dans l'édition de 1666, il est nommé *Cavalier*.

2. Du moins, la réédition de l'*Argia*. Elle avait été jouée d'abord en 1655, à Innsbruck, comme l'a montré M. Wotquenne, dans son *Catalogue des libretti italiens de la Bibl. de Bruxelles*.

3. A la bibliothèque S. Marco de Venise, à la Hofbibliothek de Vienne, à la bibliothèque de Munich et au Bristish Museum. — Robert Eitner a publié une sélection importante de la *Dori* et quelques fragments d'autres opéras dans le t. XII de sa collection *Publikation aelterer*, etc , 1883, Berlin. — M. Guido Adler a publié *Il Pomo d'oro* dans les volumes III et IV des *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich*, 1896, Vienne. — M. Gevaert a donné, dans ses *Gloires de l'Italie*, une belle scène de l'*Orontea*, qui est une vraie petite cantate à voix seule.

4 Il s'agit surtout des trios instrumentaux, opposés à l'ensemble de l'orchestre, qui étaient un trait caractéristique de la musique française. — L'orchestration de Cesti dans la *Serenata de* 1662 est d'ailleurs très curieuse par sa richesse un peu archaïque : 6 violons, 4 violes alto, 4 violes ténor, 4 violes basse, 1 contrebasse, une petite epinette, une grande épinette, un théorbe et un archiluth. C'est la dernière fois, emble-t-il, que ces instruments sont employés dans l'accompagnement d'une œuvre importante de théâtre.

5. En 1666-1667, on donna à Vienne dix-neuf opéras nouveaux. Sauf le Viennois Schmeltzer, qui écrivit une *Trompetenmusik* pour une *festa a cavallo* (un carrousel en musique, qu'on répéta pendant cinq mois, et auquel l'empereur et la cour prirent part), tous les artistes étaient italiens : les musiciens Bertali, Draghi, Cesti; — les poètes Sbarra, Aurelio Amalteo; — l'ingénieur chargé des machines et de la construction du théâtre, Burnacini ; — le maître des ballets, Venturi, etc.

6. Dans les opéras de Venise, il y avait souvent vingt scènes par acte.

Les gravures de Küssel, d'après les décors de *Pomo d'oro*, qui représentent tour à tour le ciel et les enfers, des tempêtes sur la mer, des batailles, des sièges de villes avec des éléphants armés, etc., sont un recueil non seulement de beaux costumes, mais de jardins du XVIIe siècle, et d'admirables paysages, qui comptent parmi les plus charmantes inventions de l'art italien. A ce propos, on doit faire remarquer que l'histoire de la peinture a trop négligé l'étude des décors d'opéra. L'opéra a été la grande œuvre d'art du XVIIe siècle italien ; c'est en lui que tous les arts se sont unis; et parfois ils y ont atteint au faite de leur puissance.

MARC-ANTONIO CESTI. — *Il Pomo d'Oro*[1] (1667). Ouverture.

SONATA.
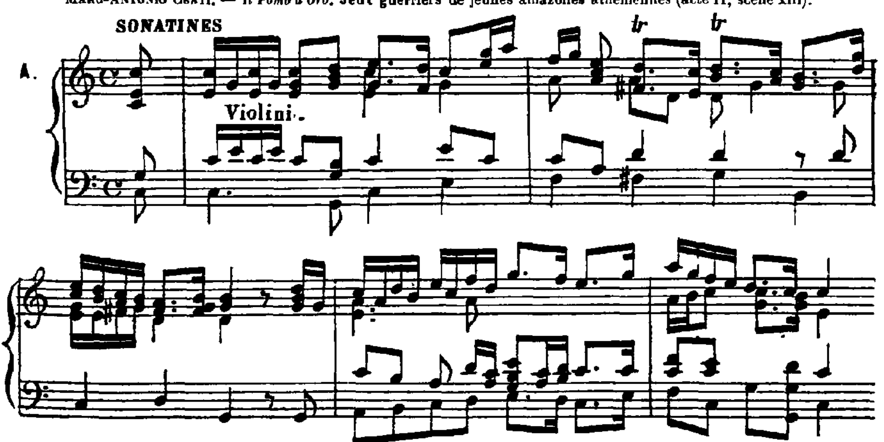
A.

B.
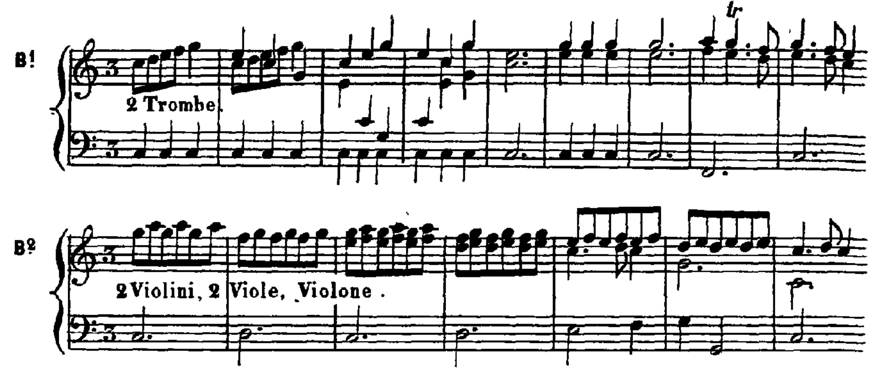
C.

Les autres ouvertures ont de deux à quatre morceaux. Il y a aussi de petites sonatines instrumentales, dans le style de Lully :

MARC-ANTONIO CESTI. — *Il Pomo d'Oro.* Jeux guerriers de jeunes amazones athéniennes (acte II, scène XIII).



1. *Il Pomo d'Oro, festa teatrale, rappresentata in Vienna per l'augustissime nozze delle sacre Cesaree e reali Maestà di Leopoldo e Margherita, componimento di Francesco Sbarra, consigliero di S.M.C. (Musica di Marc Antonio Cesti).* — Vienne, 1667.



Cette analogie est encore plus frappante dans le Prologue allégorique, où l'Espagne, l'Italie, le Royaume de Hongrie, l'Empire, la Sardaigne, le Royaume de Bohême, l'Amérique, et l'État Patrimonial (la Haute Autriche) chantent les louanges de l'Empereur. C'est une suite de sonates, soli, duetti, terzetti, chœurs, combinés entre eux à la façon décorative de Lully[1]. — Dans la suite de l'œuvre, les scènes élégiaques et pastorales alternent avec les scènes comiques : telle d'entre celles-ci fait penser aux situations et aux héros d'Offenbach[2]. Cesti est un des musiciens du XVII[e] siècle qui ont le plus contribué à former le style bouffe en musique, et nous en donnons quelques exemples, extraits de ses divers ouvrages :

Marc-Antonio Cesti. — *La Dori* (1661, Florence) [acte I, scène IV].
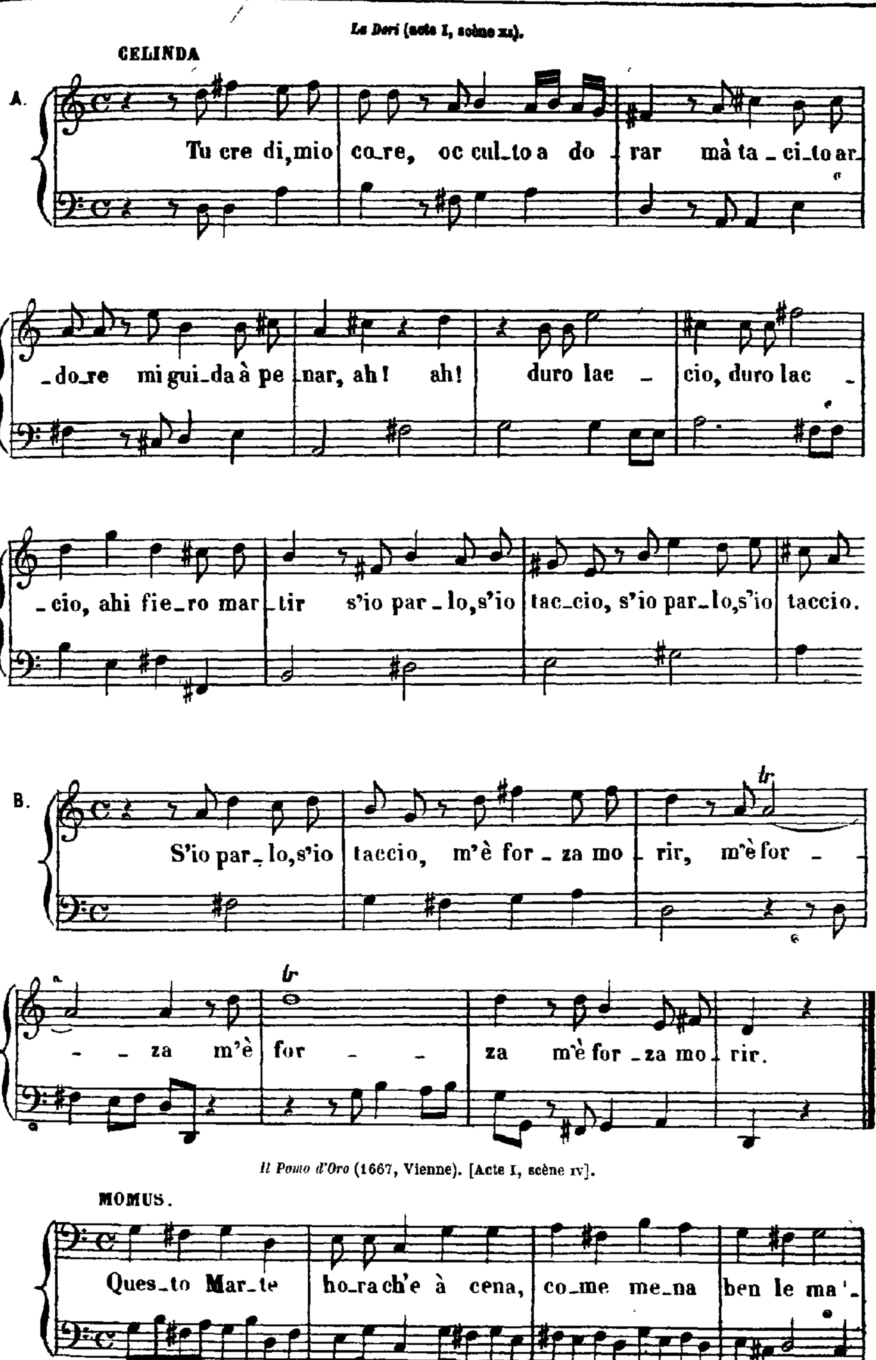
DIRCE.

Son cieca, è_ver, son cie_ca, vin_ta da tuoi bei lu_mi, i_do_lo bel_lo.
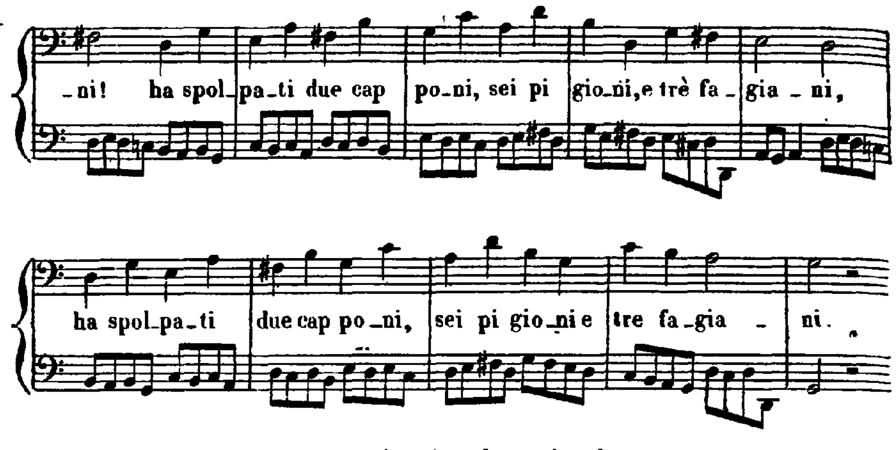
T'in_ten_do, si, t'in_ten_do, vec_chie_rel_la d'a_mor lie_ve, lie_ve tras_tul_lo.

1. Lully n'avait pas encore abordé l'opéra; mais ses divertissements étaient très connus en Europe. (Voir Henry Prunières, *Notes sur les origines de l'ouverture française*, 1911, et *Recherches sur les années de jeunesse de Lully*, 1910.) D'autre part, les fêtes de la cour de Vienne étaient un modèle pour les autres cours. Il s'est formé alors un style international, dont Paris et Vienne ont été les deux principaux foyers.
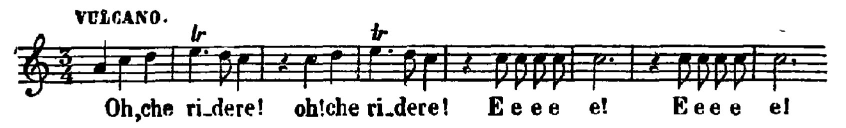
2. Ainsi, la scène du banquet des dieux sur l'Olympe, qui est vraiment une scène d'*Orphée aux enfers*.



Il Pomo d'Oro (1667, Vienne). [Acte I, scène IV].
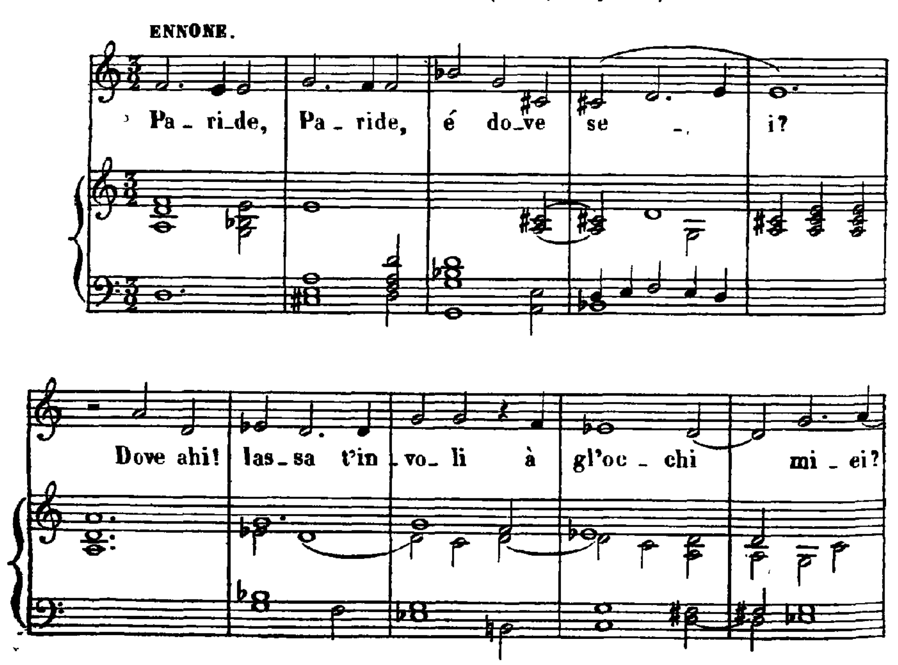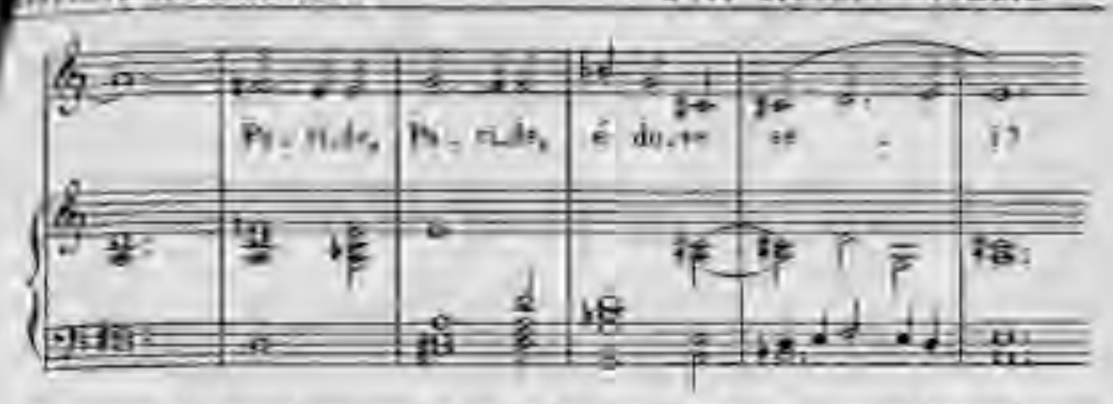


Le Disgrazie d'Amore (1667) [acte I, scène VII].



Mais le meilleur du génie de Cesti est dans ses scènes tendres et langoureuses. Tel de ses airs, comme celui d'Enone (acte IV, scène 1re), a la volupté indolente de certaines pages de l'*Armide* de Gluck.

MARC-ANTONIO CESTI. — *Il Pomo d'Oro* (acte IV, scène première).
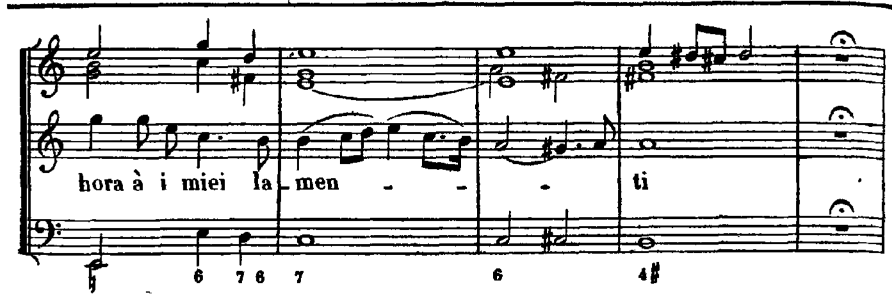




[illegible] les scènes épisodiques [illegible] en rapport avec l'action dramatique, [illegible] le sujet de [illegible]. Il y a [illegible] dans cet air d'Aurindo, air [illegible] avec accompagnement de viole de gamba et de [illegible], qui est un des [illegible] de l'opéra italien du XVIIe siècle. On y remarquera l'effet poétique de la mesure de silence, deux fois répétée.
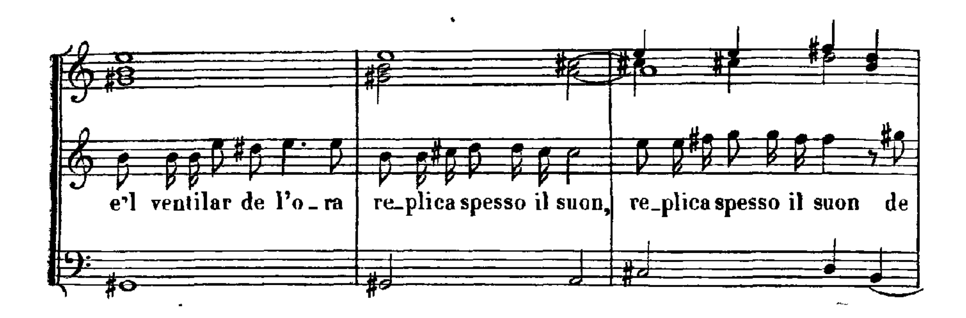
[illegible]
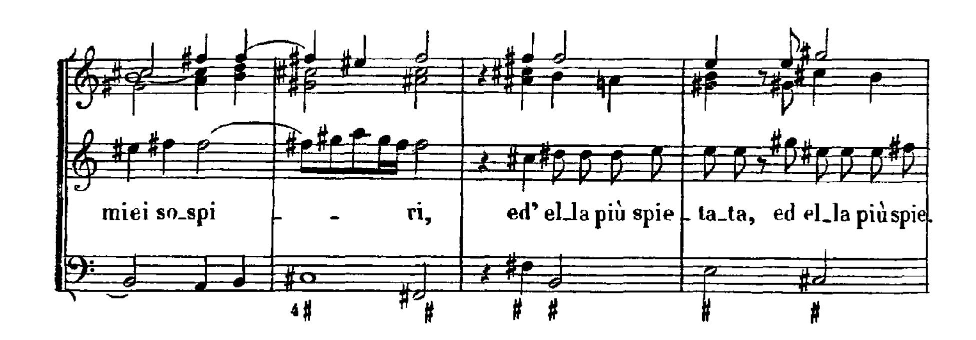
Viole da Gamba.
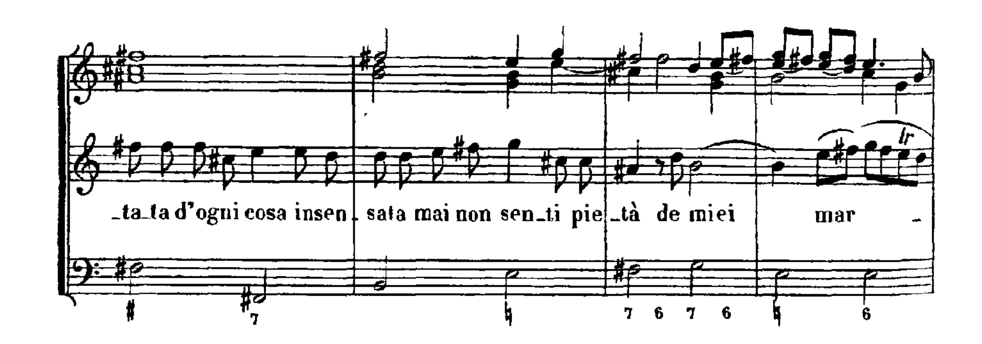
AURINDO

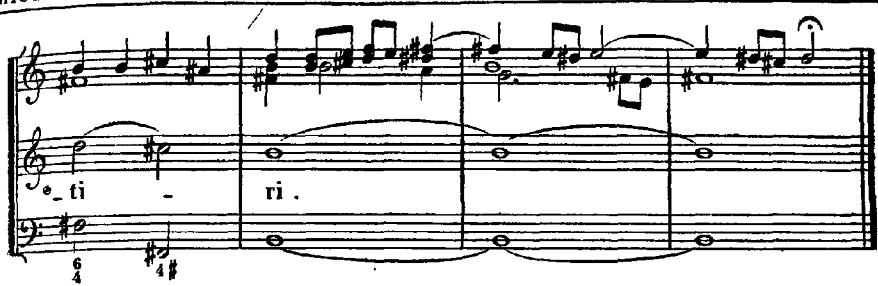
Cor _ _ _ rete: fiu_miande di pianto a _ma_re io ri_di al la_crima _ te di questi afflit_ti lu _ mi, i duri sas _ _ si fin da gl'antri dolen _ ti forman l'echo fat


hora à i miei la_men - - - ti
6 7 6 7 6 4#


e'l ventilar de l'o_ra re_plica spesso il suon, re_plica spesso il suon de


miei so_spi - - ri, ed' el_la più spie _ta_ta, ed el_la più spie_
4#


_ta_ta d'ogni cosa insen_sata mai non sen_ti pie_tà de miei mar -
7 7 6 7 6 6



Il faut noter enfin un très original emploi des chœurs sans paroles, dans une scène de tremblement de terre, où Pallas apparaît et menace les Athéniens. Le peuple terrifié chante une sorte de trémolo inarticulé[1].

Nous avons insisté sur cet opéra, parce qu'il nous semble un des plus beaux types d'une forme de théâtre nouveau, qui va régner désormais en Europe. Ce n'est plus l'opéra italien pur. C'est l'opéra international de cour. Par le fait de cette destination, son style perd les caractères les plus savoureux de l'individualisme de race; il prend un caractère abstrait, d'une distinction un peu impersonnelle[2]. Cesti est le premier grand maître de cet art cosmopolite. Nul n'a contribué plus que lui à orienter le théâtre musical vers l'opéra-concert, l'opéra pour virtuoses, qui n'est plus spécialement italien. Nous sommes à un tournant de l'art; et il n'est pas étonnant que le nom de Cesti se soit mieux conservé, au XVIIIe siècle, que ceux de Cavalli et de Monteverdi. Cesti a été un des premiers à écrire, non pour son peuple, mais pour l'Europe musicale. Par malheur, cette Europe n'était que le petit monde des cours européennes (et surtout italo-germaniques); son art fut une construction factice de l'esprit de société, presque sans aucun lien avec l'âme vraie des peuples. C'est pourquoi cet art, qui ne fut qu'un ramage de salons, s'est éteint avec eux, et ne revivra jamais que dans le souvenir des érudits.

*
* *

Tandis que l'opéra vénitien, après Cavalli et Cesti, sans retrouver la force géniale et la poésie de ses premiers maîtres, continuait à se développer avec beaucoup d'éclat, pendant une longue série de brillants musiciens, dont le plus illustre fut Legrenzi[3], à Naples se fondait un nouvel opéra, dont la gloire allait faire pâlir celle de tous les autres théâtres d'Italie.

Stradella semble avoir été le principal intermédiaire entre les écoles du nord et du midi de la péninsule, entre les Vénitiens et Scarlatti.

Il n'est guère d'artiste célèbre dont la vie soit aussi mal connue que celle d'Alessandro Stradella. Ce n'est que dans ces derniers temps que l'on a réussi à éclaircir certaines aventures de cette existence romanesque, qui a pris un caractère presque légendaire. Il naquit, vers 1645, dans le pays de Modène. Il était de bonne famille. Son père, le cavalier Marco-Antonio Stradella, de Plaisance, avait été vice-marquis et gouverneur de Vignola. L'instruction d'Alessandro dut être soignée, car il fut non seulement musicien, mais poète, en latin comme en italien[4]. Il fit un long séjour à Rome, qu'il dut quitter à la suite d'affaires scandaleuses. Il passa par Florence, où il fut sans doute en relations avec Cesti; puis, après un bref séjour à Modène, on le retrouve à Venise, où il fut professeur de chant, et fit un cruel affront aux Contarini, qui le firent poignarder à Turin par leurs *bravi*[5]. Il en réchappa pourtant, et il alla à Gênes, où il faisait encore exécuter une œuvre en 1681; mais, en février 1682, il fut assassiné[6].

Il est assez curieux que ce grand artiste ne semble avoir été mentionné par aucun de ses contemporains, bien qu'il ait certainement influé sur les principaux maîtres de l'époque; sa gloire ne fut reconnue et proclamée que dans les premières années du XVIIIe siècle[7]. Heureusement pour lui, ses œuvres furent conservées par le zèle passionné d'un grand Mecène, François II, duc de Modène et petit-neveu de Mazarin, qui fonda la bibliothèque d'Este, à Modène, où

1. L'exemple n'est pas unique, à cette époque. M. Quittard a signalé récemment un récit de la Passion par Bouzignac de Narbonne, au XVIIe siècle, où, tandis que le Christ déclame, le chœur accompagne sa voix par des gémissements sans paroles.

2. Autre trait bien frappant de cet art de cour austro-italien : la société riche et oisive, pour laquelle il est fait, a besoin d'un faux idéalisme élégiaque et voluptueux, qui lui voile le spectacle trop rude de la vie, mais elle a aussi besoin, pour secouer son ennui et se détendre de sa contrainte éternelle, de parodies poussées jusqu'à la charge, de scènes d'opérettes, ridiculisant les dieux, le pouvoir, la justice, la vertu, la patrie, la guerre, l'amour même, tout ce qu'il y a d'énergique dans le vice et dans la vertu. Ce caractère est extrêmement marqué dans les opéras de Cesti. Telle scène de *Il Pomo d'oro* bafoue la justice. Un des types les plus fréquents de ce théâtre est le soldat grotesque, qui fournit l'occasion de dauber sur la guerre et sur l'armée.

3. L'importance principale de Legrenzi est dans la musique instrumentale. Il passe pour avoir réorganisé et agrandi l'orchestre de Saint-Marc. Il avait l'instinct du style instrumental. Comme mélodiste, sa forme est claire, concise et d'une sûreté presque classique, mais un peu froide et stéréotypée. Dans la musique chorale, il est inférieur à Cesti, d'ailleurs exceptionnel, à ce point de vue, parmi les Vénitiens.

4. Il y a lieu de croire qu'il écrivit lui-même les vers de plusieurs de ses cantates, où il fait allusion à des événements personnels, en particulier à son séjour à Rome.

5. En 1677. La diplomatie française et Louis XIV lui-même se trouvèrent mêlés à cette aventure. (Voir les intéressants articles de P. Richard, parus en 1865-6 au *Ménestrel, Stradella et les Contarini.*)

6. M. Heinz Hess vient de retrouver à l'Archivio di stato de Modène des documents établissant d'une façon précise la date de la mort de Stradella et les circonstances de son assassinat (*Die Opern Alessandro Stradellas,* 1906, Leipzig, Breitkopf). — Il est à remarquer que les recherches des historiens contemporains ont confirmé, dans les grands traits, le récit romanesque de Bourdelot, au commencement du XVIIIe siècle.

7. Crescimbeni, en 1702, fait allusion au triomphal succès des cantates de Stradella dans les concerts de Rome, et particulièrement dans l'Académie du cardinal Ottoboni.
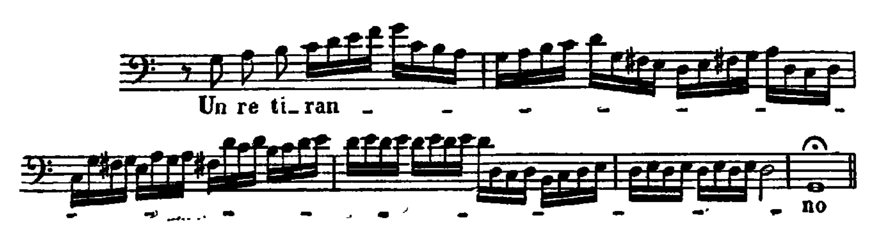
Il est possible que, par suite des haines mortelles que Stradella s'était attirées partout où il avait passé (sauf à Modène peut-être), de la part des grands seigneurs et des princes, il se soit fait une sorte de conspiration du silence pour l'étouffer. Peut-être les théâtres de Venise et de Rome lui ont-ils été fermés, par ordre. Autrement, on ne comprend guère qu'aucune de ses œuvres ne figure sur la liste très complète des représentations de Venise au XVIIe siècle, bien qu'il ait passé quelque temps de sa vie à Venise.

se trouvent réunies près de cent cinquante compositions de Stradella[1].

Son œuvre comprend 18 *sinfonie*[2], 22 motets, plus de 200 cantates, 8 prologues et 6 *intermezzi* faits pour être intercalés dans des représentations, 6 oratorios, des madrigaux, des *canzonette*, des *serenate*, des airs[3], et 11 œuvres d'un caractère dramatique : pastorales, *accademie*, pièces de circonstance[4], dont il faut distinguer quatre opéras proprement dits : l'*Oratio Cocle sul ponte*, *Corispero*, *Floridoro*, et *Trespolo tutore*, ou *Amore è veleno e medicina degl' intelletti*. — Dans l'ensemble, Stradella fut plutôt un compositeur de musique instrumentale et vocale de chambre, qu'un compositeur d'opéras; mais il eut une action considérable sur le développement de la musique dramatique.

Ses opéras sont d'habitude en trois actes; ses œuvres dramatiques de chambre (oratorios, *accademie*), en deux parties. Il y a une *Sinfonia* avant la pièce, parfois avant chaque acte. L'accompagnement instrumental se compose soit de la simple basse continue et de ritournelles pour violons et basse, soit du *concertino* (premiers et seconds violons avec basse) et du *concerto grosso* (tous les instruments à archet, diversement combinés). Exceptionnellement, dans le *Barcheggio*, de 1681, Stradella emploie les violons, cornets, trompettes, trombones et basse. Ses opéras comportent souvent un grand nombre de rôles; et la seule liste des personnages[5] laisse supposer qu'il avait à sa disposition des ressources musicales importantes.

Son style est, en général, d'une surabondance excessive[6]. Toutes les extravagances de la virtuosité italienne s'épanouissent chez lui. Il a la passion de l'ornement fleuri, des volutes vocales qui viennent s'enrouler le long des mélodies. Telles les 65 notes de vocalises sur le mot : *tiranno*, dans la cantate : *Vola in altri petti*.



Telles encore les 97 notes de vocalises sur le mot : *furor*, dans la cantate *Arianna*. La plupart de ces traits ont un caractère instrumental et semblent dériver du *cembalo*. Cette frondaison démesurée risque souvent d'étouffer la mélodie. Stradella s'abandonne à sa facilité verbeuse; il perd de vue le texte poétique; il rabâche indéfiniment les mêmes paroles; il n'est guère de phrase qu'il ne répète au moins deux fois. Mais quels que soient ses défauts de composition paresseuse, on lui pardonne tout, parce qu'on sent dans son œuvre une fougue de tempérament, une allégresse de vie, qui emporte tout, le bon et le mauvais; point d'hésitations : de larges peintures, sans repentirs, sans retouches, d'une franchise d'allure qui n'eût pas été possible sans une science très sûre. Il était musicien de race. Rien de plus intéressant que de le comparer à son contemporain Lully. Les airs intelligents de Lully sont faits de morceaux assemblés, juxtaposés, combinés avec art : c'est une majestueuse architecture, bâtie à coups de mortier, avec une décoration en placage. Les airs de Stradella, qui, souvent, n'ont pas le moindre bon sens, au point de vue littéraire et dramatique, sont d'une seule coulée musicale, et ils ont une unité organique qui a toujours manqué à ceux de Lully. Stradella est un génie heureux. Il a le don mélodique et un sens exquis de la forme. Il aime les petits dessins vivants et variés, les basses animées; il manie les chœurs et les morceaux à plusieurs voix en style contrapontique, avec une puissance presque digne de Haendel, qui fut en beaucoup de choses son disciple et son imitateur. La *Serenata a 3 con stromenti* est un exemple frappant de la fascination que Stradella exerça sur Haendel. Sur les quinze petits morceaux de cette Sérénade, Haendel en a repris, parfois copié, sept[7], — entre autres, l'air admirable : *Io pur seguirò;* qui est devenu le chœur fameux d'*Israel en Egypte : Zog Er dahin gleich wie ein Hirt*.

1. On en trouve d'autres dans la plupart des grandes bibliothèques d'Europe. — Voir le catalogue complet de l'œuvre de Stradella, dans l'étude de Heinz Hess, 1906, Breitkopf.

2. Pour violon et basse, — ou pour violon, violoncelle et basse, — ou pour deux *concertini* (2 violons et basse), — ou pour *concertino* et *concerto grosso*.

3. Rappelons que la fameuse *aria di chiesa : Pietà signore*, qui a conservé et popularisé le nom de Stradella, n'est pas de lui. Elle fut entendue pour la première fois, en 1833, à Paris, aux concerts historiques dirigés par Fétis; et les paroles en sont empruntées à un air de Scarlatti, posterieur à la mort de Stradella.
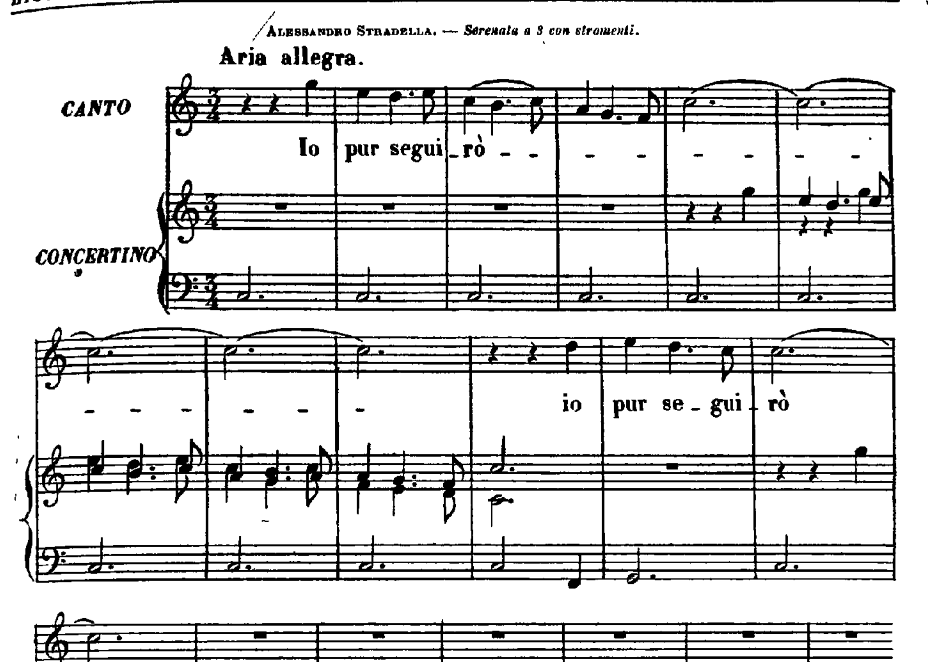
4. *Il Biante*, pièce populaire, ecrite en dialecte, avec des *intermezzi* allégoriques; — *Accademia d'amore;* — *Damon;* — *Circe*, dont il existe deux versions différentes; — *Lo schiavo liberato*, dont le sujet est le même que celui du quatrième et du cinquième acte de l'*Armide* de Quinault; — *Il Barcheggio*, serenade écrite pour le mariage de Carlo Spinola et de Paola Brignole, à Gênes, et qui fut la dernière œuvre de Stradella. — Parmi les oratorios, *Santa Edita, vergine e monaca*, — *Ester, liberatrice del popolo ebreo*. — *S. Giovanni Grisostomo*, — *S. Pelagia*, — *Susanna*, — et *S. Giovanni Battista*.

5. Dans *Il Corispero*, 2 soprani, 1 mezzo, 2 contralti, 2 ténors, 3 basses et deux chœurs. — Dans *Oratio Cocle*, 7 soprani et 3 basses (Horatius Coclès est un contralto, Mutius Scævola un soprano.)

6. M. Heinz Hess a justement distingué plusieurs styles dans Stradella, et surtout plusieurs périodes dans son développement artistique Ses cantates, ses oratorios et sa musique dramatique de chambre (*accademie, operette, serenate*) sont naturellement d'un style plus touffu et qui prête plus à la virtuosité que ses opéras proprement dits, d'une sobriété relative. Mais le formalisme et la virtuosité un peu vide ne font point défaut à ceux-ci; et ces tendances semblent avoir été en s'accentuant dans les œuvres de la derniere période de la vie de Stradella.

7. Six dans *Israel*, un dans le *Messie*. — Le fait est d'autant plus remarquable que Haendel (né en 1685) ne vint en Italie qu'en 1706 que son *Israel* est de 1738, et le *Messie* de 1741, c'est-à-dire près de soixante ans après la mort de Stradella.

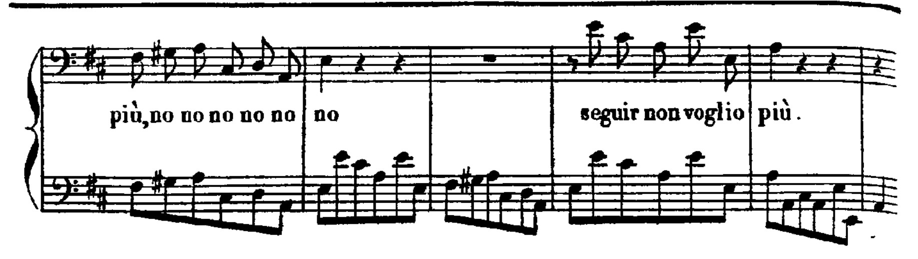
Chrysander a publié dans les *Supplemente, enthaltend Quellen zu Haendel's Werken*, t. III, 1888, la *Serenata a 3 con stromenti* de Stradella. — Voir, sur ces emprunts de Haendel à Stradella : Romain Rolland, *Les Plagiats de Haendel* (S. I. M., mai-juillet 1910).



D'autres airs montrent l'influence de Stradella sur les maîtres de l'*opera buffa*, dans la première moitié du XVIIIe siècle. On peut dire qu'il a créé le style bouffe attribué à Pergolèse. Tel, cet air *da capo*, extrait de la même *Serenata*, où une voix de basse s'essouffle, dans sa fureur comique, bondissant des sauts d'octave, et poursuivie par un orchestre trépidant et bégayant.

BASSO. Alessandro Stradella. — *Serenata a 3 con stromenti.*
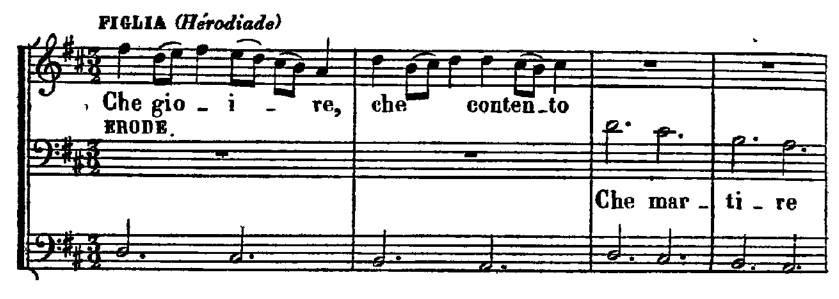
Seguir non voglio più seguir non voglio più, seguir non voglio
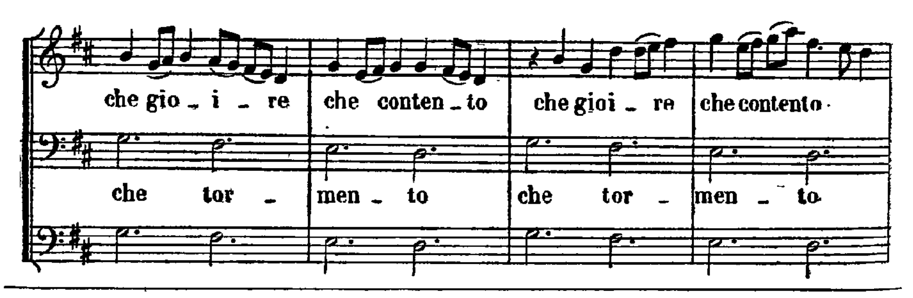


Nous avons, d'ailleurs, une œuvre bouffe de Stradella : le *Trespolo tutore*[1]. C'est peut-être son opéra le mieux réussi, celui où il s'est le plus soucié d'observer la nature et de peindre des caractères : le type de Trespolo, un paysan benêt, est excellent, d'un bout à l'autre de la pièce. Même aux pires époques de décadence, la musique dramatique italienne s'est toujours réservé, dans la comédie bouffe, une source de naturel où elle se retrempait. Ce fut son refuge contre les abus de la virtuosité et du formalisme musical. Le *Trespolo tutore* en est un remarquable exemple.

Au reste, même dans ses autres œuvres théâtrales, où Stradella se montre assez indifférent à la vérité de l'expression dramatique, il atteint parfois d'instinct à une intensité de psychologie tragique; et cela, moins par l'exactitude de la déclamation que par la musique pure, qu'il pénètre de l'émotion du drame, sans jamais la subordonner à la poésie. Ainsi, dans la scène finale de l'oratorio *San Giovanni Battista*[2]. Après la mort de saint Jean, Hérode reste en présence de sa fille. Elle exulte de joie. Il est rongé de remords. Et ni l'un ni l'autre ne comprend l'événement dont ils ont été les instruments inconscients; ils se demandent tous deux, l'une, quelle est la cause de son allégresse meurtrière, l'autre, quelle est la cause de son angoisse secrète : « *E perchè? Dimmi, e perchè?* » La scène finit sur ce point d'interrogation.
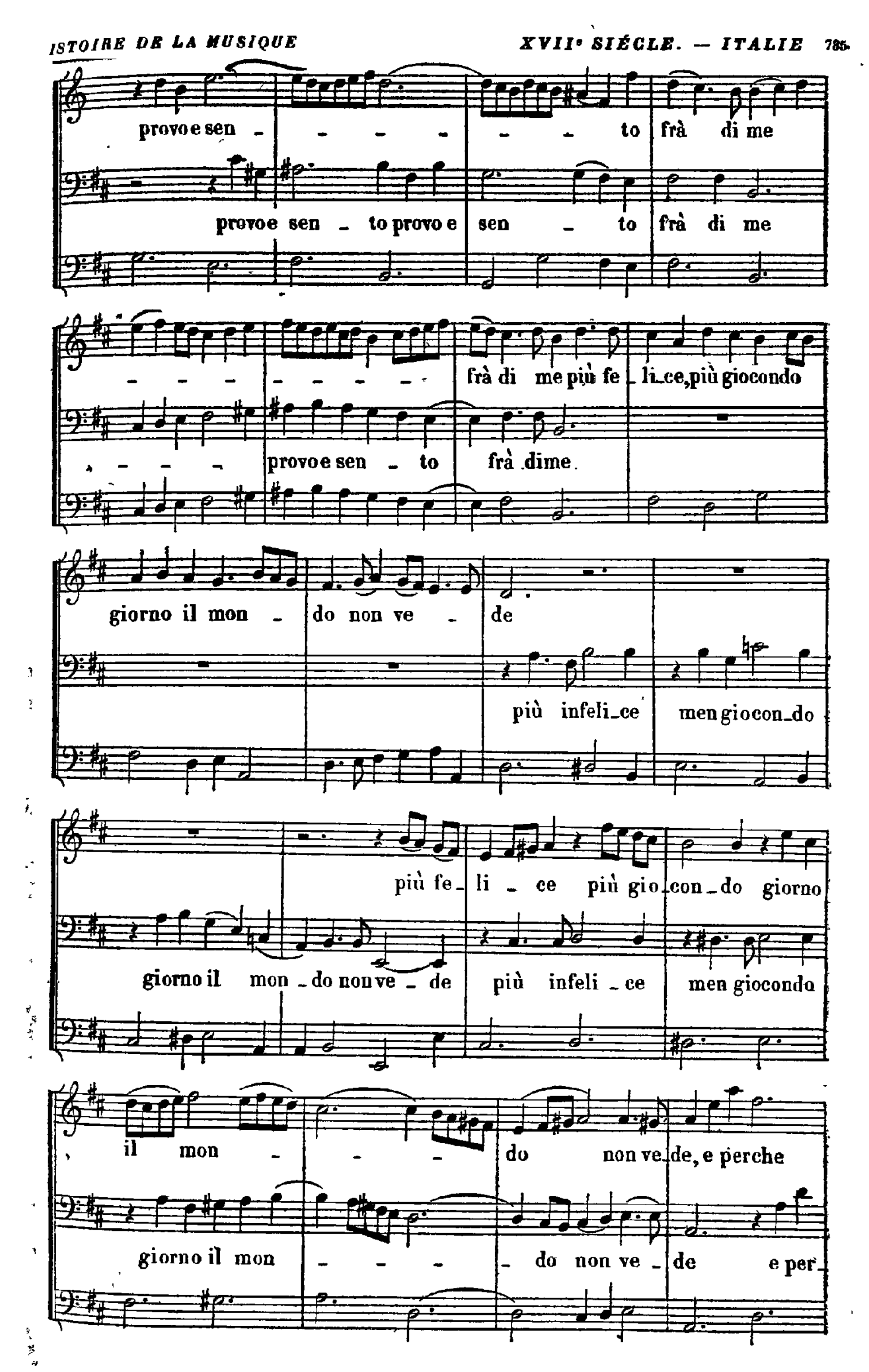
Alessandro Stradella. — *San Giovanni Battista* (1676) [scène dernière].
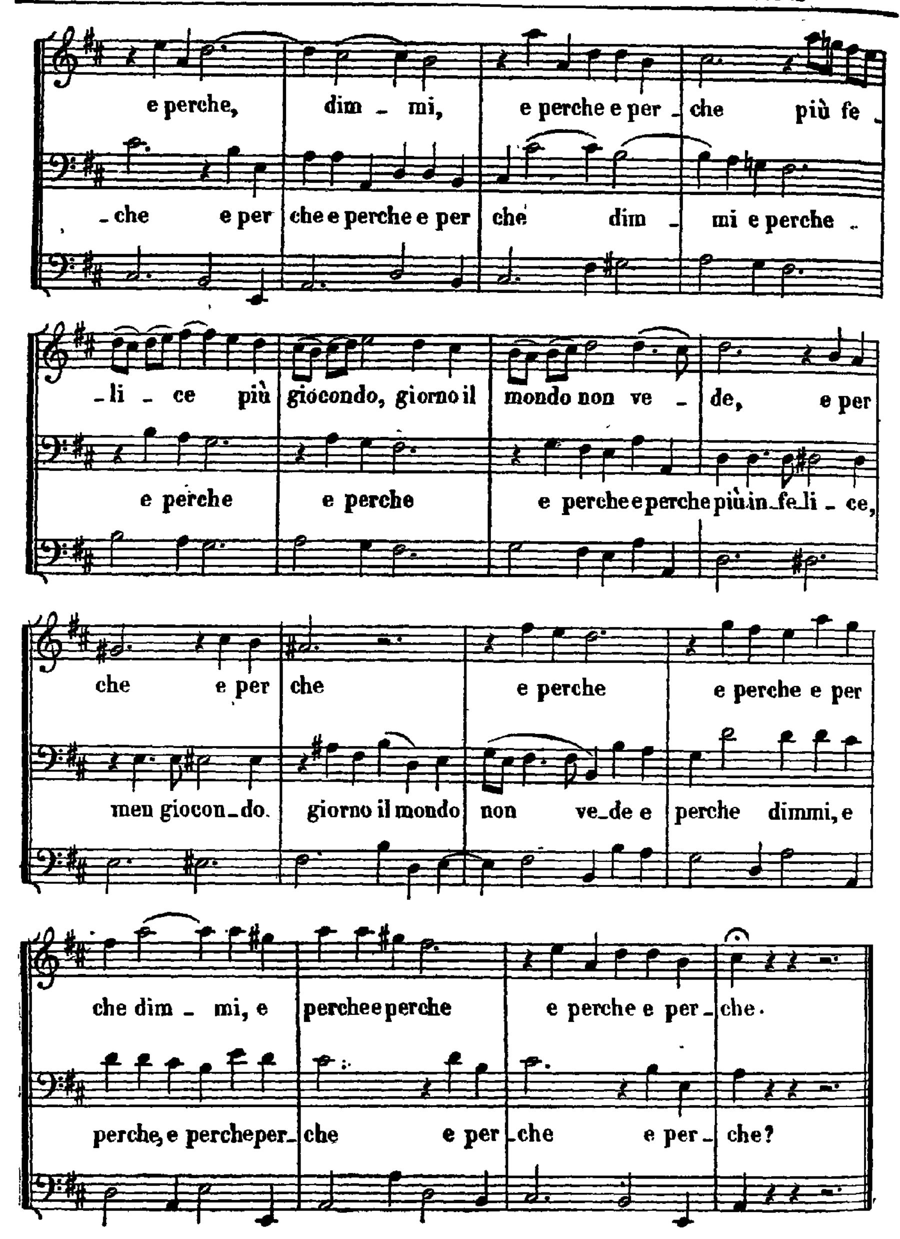




1. Le *Trespolo tutore* a été analysé par M. Heinz Hess, qui en a relevé l'importance historique et publie quelques fragments (*Die Opern Alessandro Stradella's*). Il n'est pas sans rapports avec le *Podestà de Colognole* de Melani. C'est l'histoire d'une pupille qui, au rebours des operas bouffes ordinaires, s'obstine à aimer son tuteur et le poursuit de ses declarations, qu'il ne veut pas comprendre. Le *libretto* est de Giambattista Ricciardi.

2. Le *S. Giovan Battista* passe pour avoir été l'oratorio, exécuté au Latran en 1676, qui, suivant la legende rapportée par Bourdelot, sauva la vie de Stradella, en emouvant ses assassins. — Le Conservatoire de Paris possede une copie de cette belle œuvre, que Stradella, d'apres Pitoni, regardait comme son chef-d'œuvre.


provo e sen - - - - - - to frà di me
provo e sen - to provo e sen - to frà di me
- - - - - - - - - frà di me più fe - li_ce, più giocondo
- - - - provo e sen - to frà di me.
giorno il mon - do non ve - de
più infeli_ce men giocon_do
più fe - li - ce più gio con - do giorno
giorno il mon - do non ve - de più infeli - ce men giocondo
il mon - - - do non ve de, e perche
giorno il mon - - - - do non ve - de e per_



Ici, chaque personnage est représenté par une phrase musicale qui résume l'essence de son émotion; cette phrase est libre et se développe suivant ses propres lois, sans se préoccuper du texte, qui génerait son expansion[1]. Ce sera, par opposition à Gluck, le système de Mozart, pour qui la musique, dans le drame, doit être souveraine de la poésie. Naturellement, on n'en trouve encore chez Stradella que des indications. Ce brillant artiste était beaucoup trop insouciant pour penser à réduire en système ses intuitions de génie. Mais ses exemples furent instruc-

1. Le *Floridoro* de Stradella offre aussi de beaux exemples d'air cherchant à peindre les diverses nuances d'un caractère ou d'une passion. M. Heinz Hess en a reproduit quelques-uns.

tifs pour Scarlatti et pour Haendel, qui en transmirent l'enseignement caché à l'Italie et à l'Allemagne du XVIIIe siècle. S'il faut voir dans Lully le précurseur de Gluck, il est juste de voir dans Stradella le précurseur, dans l'opéra, de Haendel et de Mozart.

* * *

Les premiers qui tirèrent parti de l'exemple de Stradella furent les Napolitains.

Naples avait été, jusqu'au milieu du XVIIe siècle, en retard pour la musique sur le reste de l'Italie. Si, en moins d'un siècle, elle arriva à surpasser les autres villes, elle le dut principalement à ses fameux Conservatoires pour l'éducation musicale des enfants pauvres[1]. Parmi les premiers maîtres de ces Conservatoires, nous trouvons vers 1670 un grand musicien, dont nous avons récemment remis en lumière le nom et les œuvres, Francesco Provenzale[2]. Il fut le fondateur de l'opéra, à Naples.

On ne sait presque rien de lui. On a dit qu'il naquit vers 1610. Il est probable que la vraie date est plus tardive. On a dernièrement retrouvé la date de sa mort : 1704. En 1670, il fut nommé premier maître de contrepoint et de composition au conservatoire della Pietà de' Turchini. Il y eut pour élèves Nicola Fago, Domenico Sarro, Lionardo Leo; on a nommé aussi, mais sans preuves suffisantes, Alessandro Scarlatti. Il était organiste. Quand il mourut, il avait le titre de second maître de la chapelle royale de Naples; le premier maître était Scarlatti, beaucoup plus jeune que lui. — C'est à peu près tout ce que nous savons de sa vie, qui, à en juger par ses œuvres, dut avoir un caractère grave, mélancolique et replié sur soi.

Le petit nombre d'œuvres de Provenzale jusqu'à présent connues comprennent de la musique d'église, des cantates et des opéras. Villarosa dit qu'il avait beaucoup écrit aussi pour l'enseignement musical.

Comme musicien dramatique, Provenzale s'était associé au premier librettiste napolitain, Andrea Perrucci. Ses *libretti* offrent un singulier mélange d'emphase décadente et de trivialité populaire. Plus encore qu'à Venise, la comédie bouffe est intimement mêlée au drame, dans l'opéra napolitain[3]. Point de pièce sans ces comparses : le Page, la Nourrice, le Calabrais, le Napolitain, poltrons, goguenards, sans scrupules, d'une humeur magnifique, et chantant des airs bouffes en dialecte populaire.

De tels livrets prêtaient médiocrement à l'expression tragique. La musique de Provenzale est cependant profonde et souvent poignante. Elle communique une grandeur et une émotion intenses à des situations dont le poète n'avait pas pressenti la puissance. A la vérité, cette musique pathétique est peu faite pour la scène : ce sont des poèmes lyriques de la douleur et de la mélancolie; ils ont un caractère religieux; on ne saurait oublier, en les lisant, que Provenzale avait été organiste, et qu'il dut sa renommée la plus durable à ses œuvres de musique sacrée[4]. Mais un tel défaut est trop rare dans la musique dramatique italienne, pour qu'on puisse en faire un reproche à Provenzale. Les opéras du vieux maître ont un recueillement d'émotion, une intimité d'âme, que n'ont jamais connus Stradella ni Scarlatti.

Pas plus que les Vénitiens, Provenzale ne fait usage des chœurs; mais il arrive que les voix des soli se réunissent à la fin du drame, pour donner plus d'ampleur à la conclusion de l'œuvre, comme dans le très beau et très original quintette final de la *Stellidaura vendicata*, de 1670. L'accompagnement instrumental est réduit à la basse seule, ou à deux parties de violons et basse; mais il a souvent une vie propre, indépendante du chant, telle qu'on en trouverait difficilement un autre exemple dans la musique italienne du XVIIe siècle. Dans un air du *Schiavo di sua moglie* de 1671, l'accompagnement, à trois parties réelles, forme un ensemble contrapontique bâti sur deux thèmes, où la voix vient ensuite s'enchâsser[5]. Si l'on ne trouve pas chez Provenzale de grands morceaux instrumentaux, comme chez Scarlatti, toutefois *Lo Schiavo di sua moglie* est précédé d'un prélude en deux parties, dont la seconde est fuguée, d'un calme mélancolique et serein[6].

Ainsi que Stradella, Provenzale ne craint pas d'avoir recours aux vocalises; il en emploie qui exigent une vigueur et une virtuosité exceptionnelles; mais presque toujours, chez lui, elles ont un caractère dramatique et passionné; telles d'entre elles sont des sanglots inarticulés, des sortes d'oraisons sans paroles, ou des frémissements de passion. Dans ses harmonies, il est beaucoup plus hardi qu'aucun Italien de son temps; il y apporte une âpreté et une audace expressive qui ne craint pas de paraître parfois fautive ou blessante pour l'oreille, mais qui est souvent géniale.

1. Ces conservatoires étaient : 1° le collège des pauvres de Jésus-Christ, 2° le collège de S. Onofrio à Capuana, 3° le collège de Santa Maria di Loreto; 4° le conservatoire della Pietà de' Turchini. — Il y avait là environ 500 à 600 enfants, admis de cinq à vingt ans, qui recevaient l'instruction musicale; ils étaient employés dans les offices religieux, les processions, et même dans les chœurs de théâtres et les fêtes particulières. Pergolèse sortit du collège des pauvres de Jésus-Christ, et Leo du Conservatoire della Pietà de' Turchini.

2. Voir Romain Rolland, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, 1895, Fontemoing. (Un choix de la musique dramatique de Provenzale est publié, en appendice à cet ouvrage.)

Ce chapitre était écrit depuis plusieurs années, et remis à l'éditeur, quand a paru dans les *Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft* (juillet-septembre 1906), un article de M. Hugo Goldschmidt : *Francesco Provenzale als Dramatiker*. Je suis heureux de me trouver d'accord avec le jugement artistique de l'éminent historien.
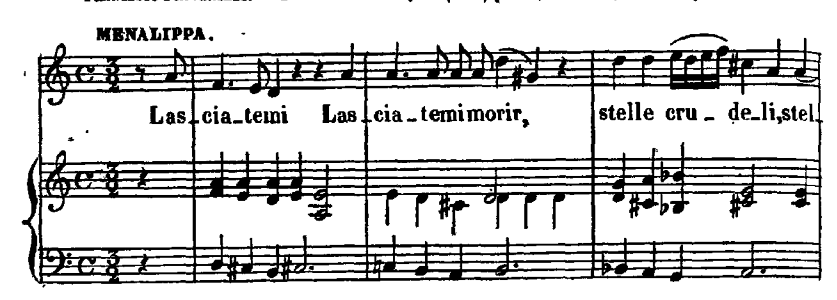
3. C'est de Venise que furent importés à Naples les premiers opéras et les premiers chanteurs d'opéras. L'usage des comédies en musique fut beaucoup plus tardif dans cette ville que dans le reste de l'Italie. *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi inaugura ces représentations, en 1651. Puis vinrent des opéras de Cavalli et de Cesti. Mais, dès 1658, Francesco Provenzale débuta avec son *Teseo*.
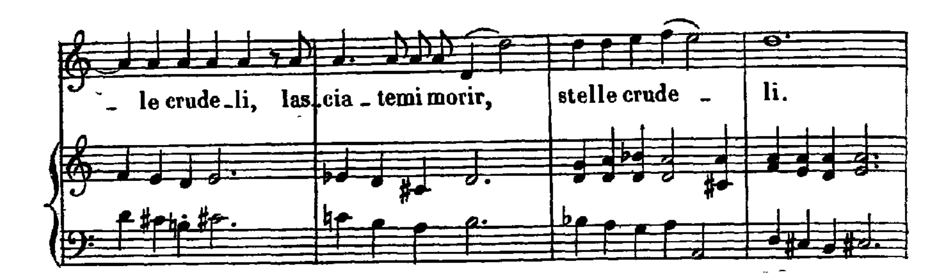
4. Son *Pange lingua* à 9 voix fut exécuté, chaque année, jusqu'au milieu du XIXe siècle, pendant les quarante heures du Carnaval, à l'église S. Domenico Maggiore de Naples.
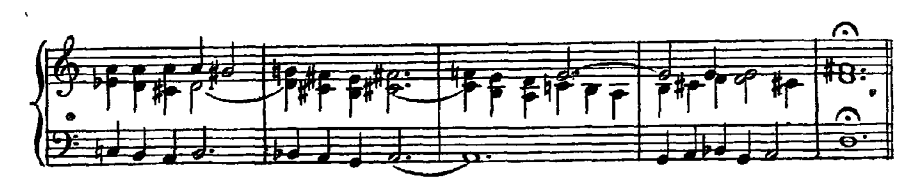
5. Air d'Ippolita, acte Ier, scène x. M. H. Goldschmidt en a reproduit quelques phrases dans son article.

6. Reproduit dans Romain Rolland, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*.

Francesco Provenzale. — *Lo Schiavo di sua moglie*[1] (1671) [acte I, scène viii, fragments].
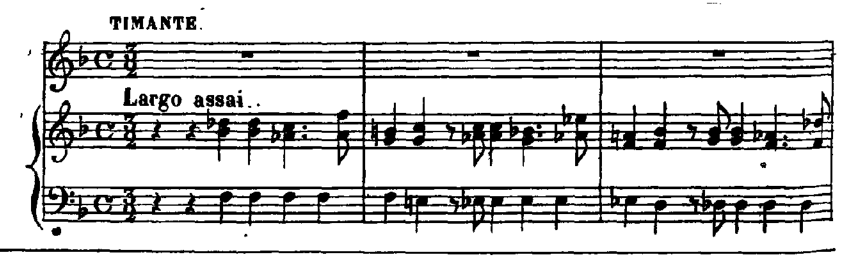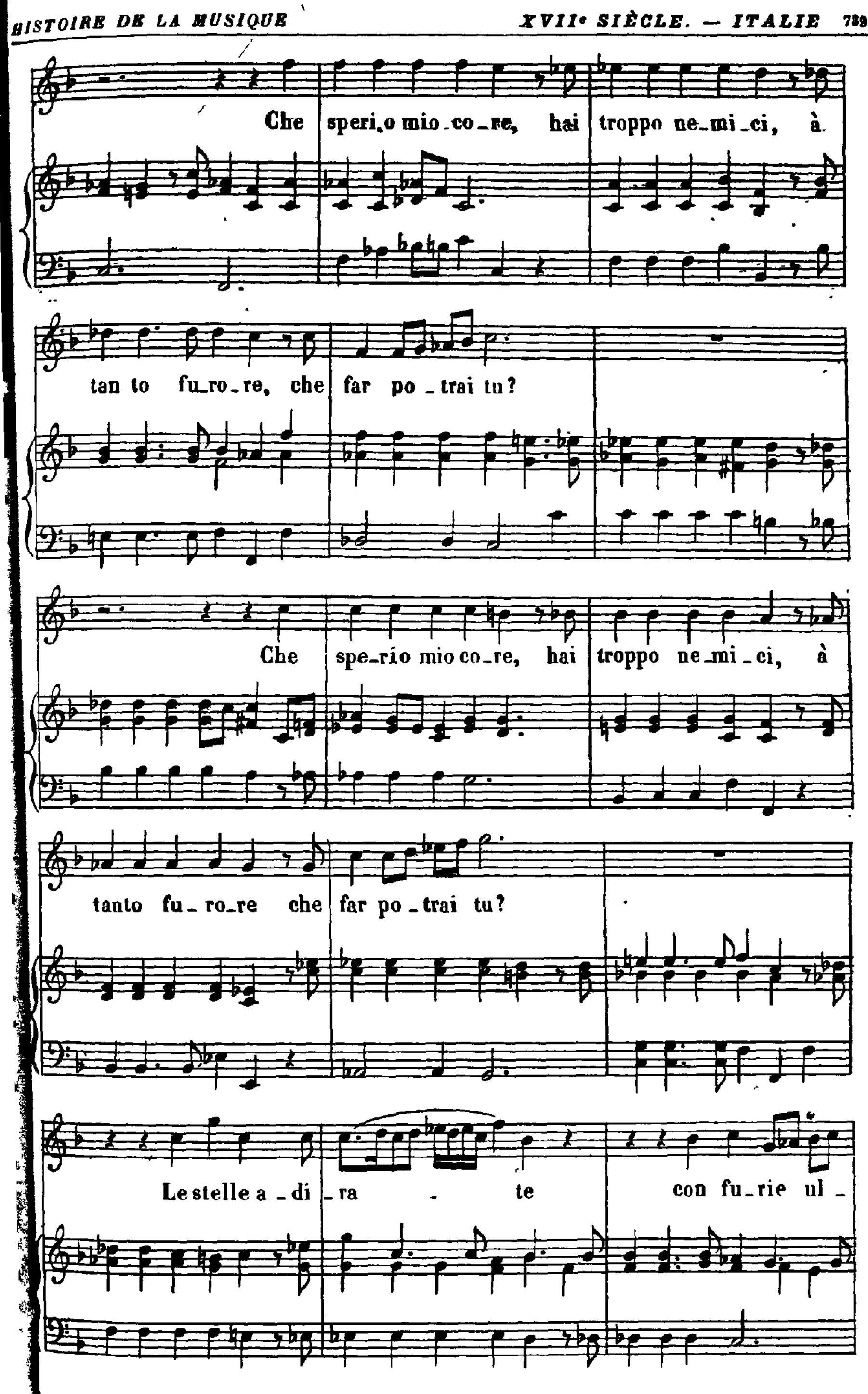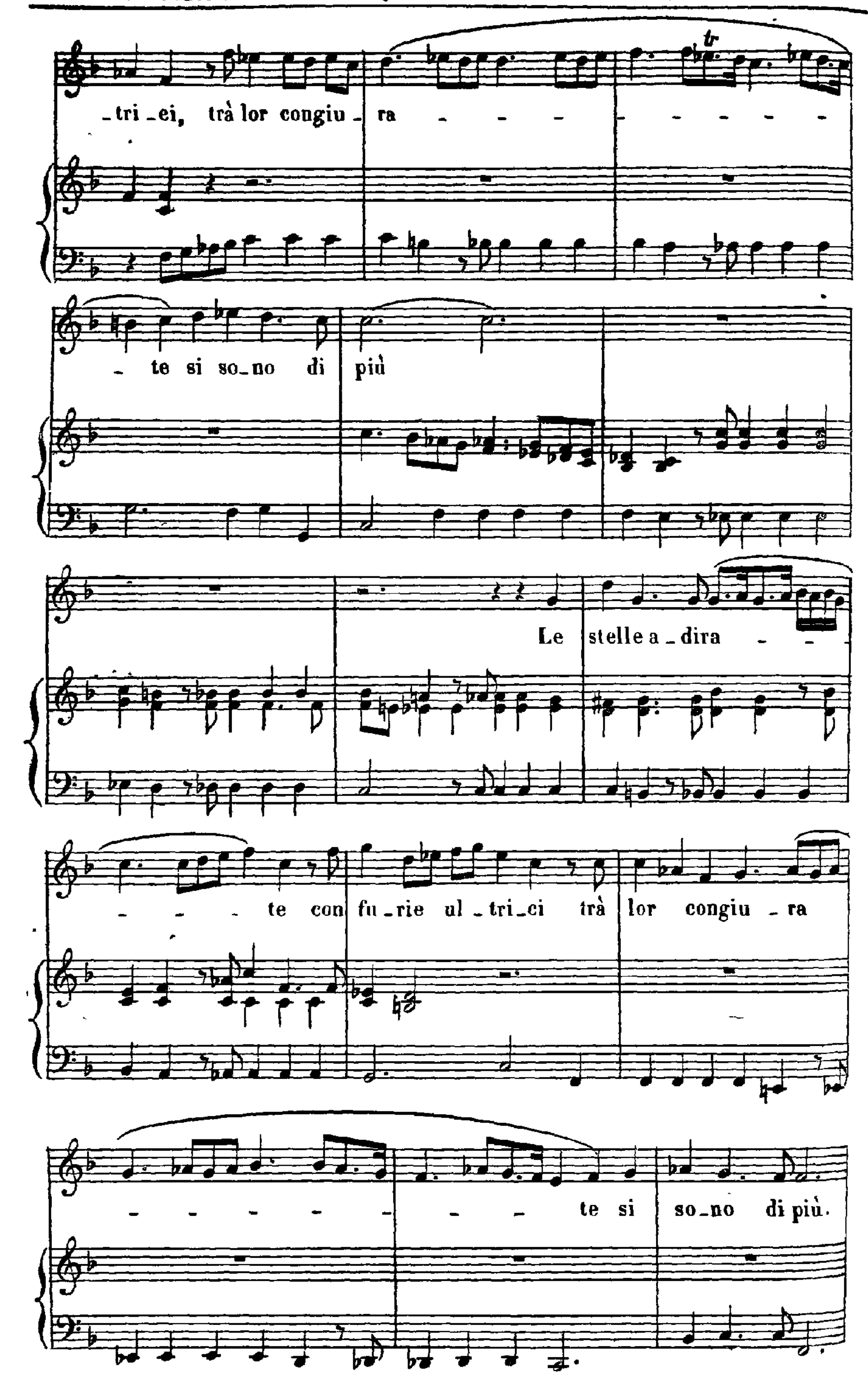






Il pratique l'air *da capo;* mais il emploie de préférence une forme d'air a deux parties, l'une à 4 temps et l'autre à 3 temps, chacune répétée deux fois et séparée de l'autre par une ritournelle; ou bien un air d'une seule tenue, comme celui de Timante, que nous donnons plus loin, et qui est composé de deux longues périodes oratoires, répétées intégralement chacune, et formant ainsi quatre membres de phrase, que séparent quelques mesures d'orchestre. Surtout, il excelle à donner une très forte unité à ses airs, en leur imposant, du commencement à la fin, un dessin mélodique et rythmique, qui est comme une vue en raccourci de toute la situation. Il arrive ainsi à forger des airs d'un seul bloc, comme ceux de Gluck, et qui produisent les mêmes effets de fascination dominatrice.

Francesco Provenzale. — *Lo Schiavo di sua moglie* (1671) [acte III, scène iv].
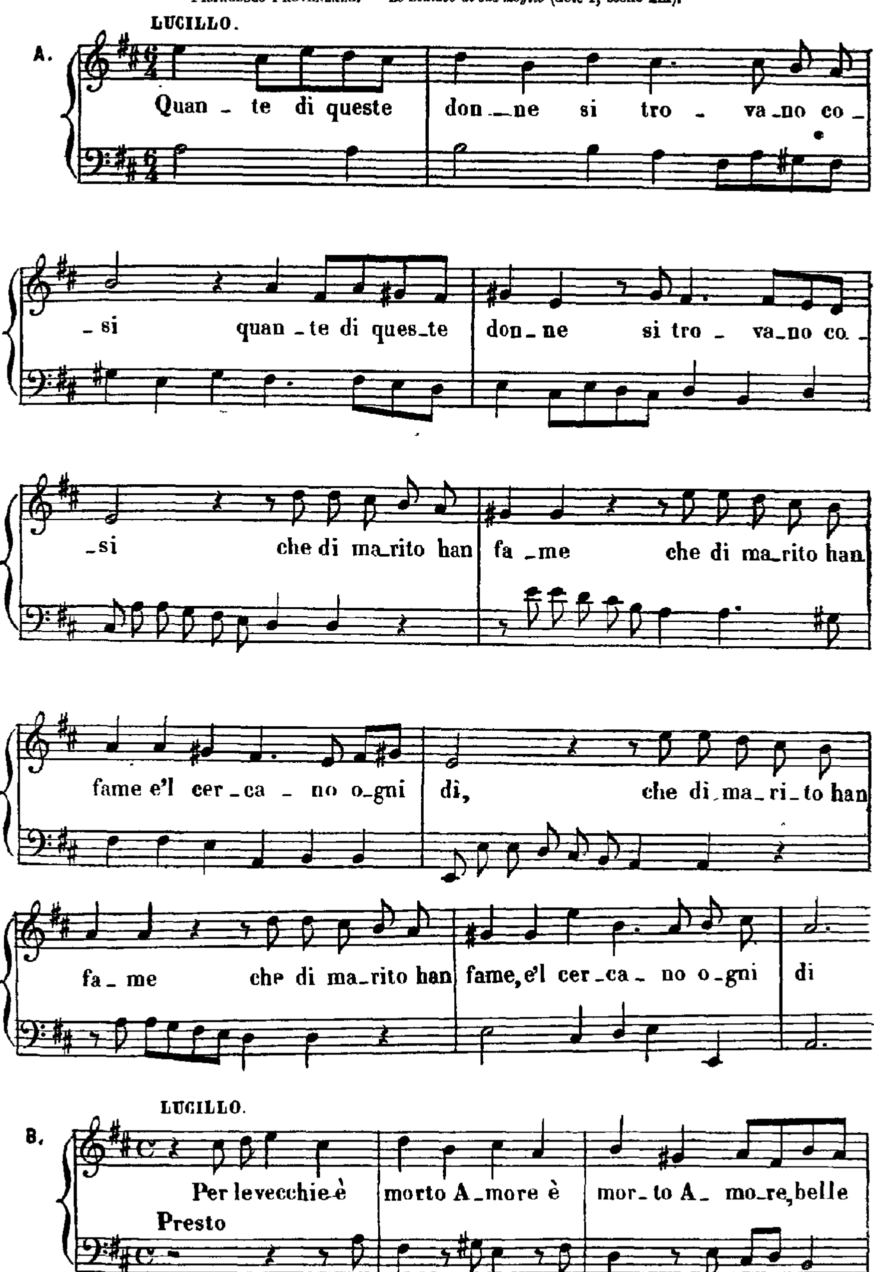


1. *Lo Schiavo di sua moglie* (*L'Esclave de sa femme*), trois actes avec prologue. (Manuscrit à la Bibl. S. Cecilia de Rome. — A la dernière page on trouve cette note : « *Franc. Provenzale scrisse 1671.* »)
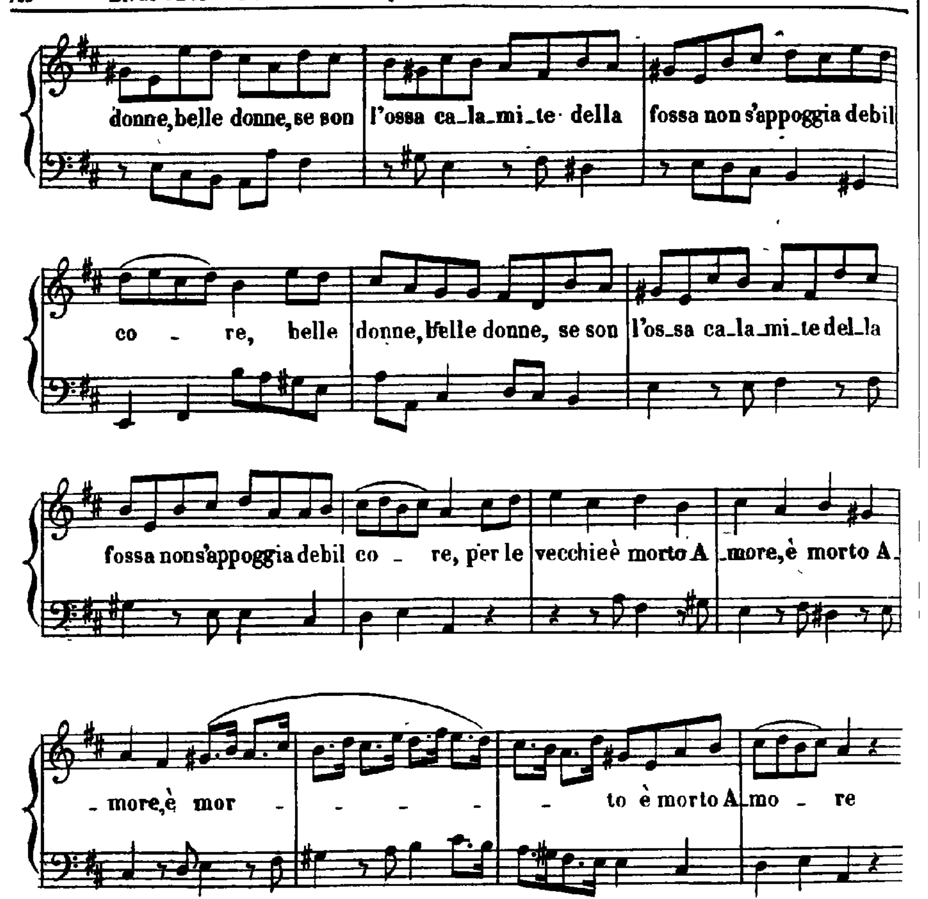

Che speri,o mio co_re, hai troppo ne_mi_ci, à
tan to fu_ro_re, che far po_trai tu?
Che spe_rio mio co_re, hai troppo ne_mi_ci, à
tanto fu_ro_re che far po_trai tu?
Le stelle a_di_ra te con fu_rie ul_


tr
_tri _ei, trà lor congiu _ ra
_ te si so_no di più
Le stelle a _ dira
te con fu _ rie ul _ tri _ ci trà lor congiu _ ra
te si so_no di più.

Enfin, il a dans le comique une verve et une grâce qui l'égalent aux premiers maîtres du genre. Tels de ses airs semblent attester l'influence de l'*Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, qui avait dû être un de ses modèles.

FRANCESCO PROVENZALE. — *Lo Schiavo di sua moglie* (acte I, scène XIX).





Tels autres, comme ceux de Sciarra Napoletano dans *Lo schiavo,* ou du Calabrese dans *Stellidaura,* ouvrent à l'opéra napolitain une voie nouvelle, où il va se jeter avec succès : celle des airs en patois napolitain ou calabrais, qui tendent à utiliser les rythmes et les mélodies populaires. Les compositeurs napolitains exploiteront cette mine jusqu'à Piccinni, à la fin du XVIII[e] siècle.

*
* *

L'homme en qui se résume aujourd'hui, par une simplification exagérée de l'histoire, toute la musique napolitaine du XVII[e] siècle, est Alessandro Scarlatti. Son œuvre est pourtant très superficiellement connue. Elle est d'une abondance et d'une variété extrêmes; elle comprend 125 opéras, 500 cantates, des oratorios, des messes, des madrigaux, des pièces pour *cembalo,* des symphonies, sonates, suites, concertos pour divers instruments, et des œuvres théoriques[1].

Alessandro Scarlatti naquit vers 1659 à Trapani, en Sicile[2]. Il n'arriva qu'assez tard à Naples. Il semble s'être formé à Rome, et peut-être dans l'Italie du Nord, car ses premiers modèles paraissent avoir été Carissimi, les maîtres vénitiens Cavalli, Cesti, Legrenzi, et surtout Stradella[3]. Il écrivit un grand nombre de cantates, avant de se consacrer à l'opéra, où il débuta en 1679, avec *L'errore innocente, ovvero Gli equivoci nel sembiante,* qui eut un grand succès à Rome. C'était au temps où le pape Innocent XI luttait en vain contre l'opéra, qui était devenu un prétexte aux pires scandales. Le pape avait contre lui tout le public, à la tête duquel Christine de Suède était des plus ardentes à soutenir l'opéra, dont elle était fanatique. Scarlatti se trouva mêlé à ces luttes héroï-comiques, et y gagna la faveur de Christine, qui

1. Il n'est pas de grande bibliothèque musicale d'Europe qui ne soit abondamment pourvue d'œuvres de Scarlatti. Le Conservatoire de Paris possède 16 operas de lui, sans parler de la musique religieuse, et de 15 volumes de cantates.

Un seul des operas de Scarlatti a été réédité : *la Rosaura,* dans la collection déjà citée de Robert Eitner. Ce n'est malheureusement pas l'un des plus caractéristiques.

M. Edward Dent a publié récemment un livre excellent sur A. Scarlatti, qu'il continue d'étudier, en de nombreux articles.

2. M. Dent a fait remarquer que son nom n'est pas sicilien (ce serait, en ce cas, Sgarlata ou Scarlata); il est plutôt toscan.

3. Il est à noter que les premières cantates de Scarlatti sont toujours publiées dans des recueils où elles sont associées à des cantates de Stradella et d'autres maîtres de l'Italie du Nord; de plus, à la Bibl. Estense de Modène, parmi la collection des Stradella, se trouvent des compositions autographes de Scarlatti.
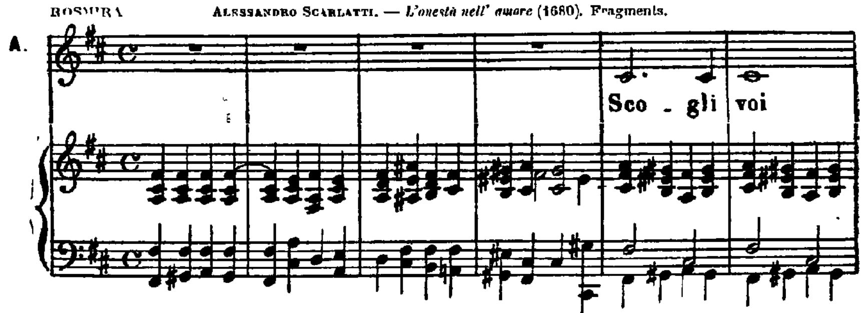
fit de lui son maître de chapelle. Il quitta Rome pourtant en 1684, et vint s'installer à Naples, où, par on ne sait quelles intrigues, il réussit à se faire nommer d'emblée maître de la chapelle royale[1]. Il se maria, cette même année, avec une Napolitaine, et en eut trois ou quatre enfants, dont le premier, né le 26 octobre 1685, fut Giuseppe Domenico, qui devait avoir plus tard un grand nom dans l'histoire de la musique instrumentale. Jusqu'en 1702, il garda son titre de maître de chapelle à Naples, produisant chaque année une moyenne de deux opéras, qui étaient joués au théâtre royal ou au San Bartolommeo. Il écrivait aussi des opéras pour Rome, et des sérénades ou des cantates pour les fêtes de la noblesse napolitaine, dont il était le musicien ordinaire. C'était un public médiocre, indifférent à l'art et grossièrement jouisseur. Scarlatti semble en avoir subi le découragement; et ses dernières œuvres de Naples sont inférieures aux premières. De plus, la guerre de la succession d'Espagne rendait sa situation assez précaire, à Naples. En 1702, il en partit, et oscilla pendant plusieurs années entre Rome et Florence, sans trouver ni dans l'une ni dans l'autre de ces villes une situation suffisante et digne de son talent. En 1703, il fut nommé maître de chapelle assistant à Sainte-Marie Majeure de Rome. Il ne fallait plus compter sur l'opéra. Le pape Innocent XII avait fait détruire en 1697 le magnifique théâtre Tor di Nona, et toutes représentations étaient interdites. Scarlatti fut réduit à la musique de chambre et d'église. Elle était arrivée à un haut degré de perfection, parmi les musiciens romains, que stimulait l'enthousiasme intelligent du public le plus raffiné qui fût. Aux réunions de l'Académie de l'Arcadie[2], dans les beaux jardins du prince Ruspoli sur le mont Esquilin, ou aux soirées du lundi, chez le cardinal Ottoboni, Scarlatti et son fils se rencontraient avec Corelli, Pasquini, Franceschiello et Haendel, et parfois ils rivalisaient entre eux[3]. Cette émulation fut bienfaisante pour Scarlatti, dont le style ne cessa de progresser pendant cette période, où il écrivit des cantates, des messes, des oratorios et des *concerti sacri*.

En même temps, il était en relations avec Florence, où il avait trouvé un Mécène, Ferdinand III de Médicis, le fils du grand-duc de Toscane[4], qui s'intéressait à l'opéra et s'était fait bâtir un théâtre dans sa villa de Pratolino, près de Florence. Scarlatti écrivit pour lui plusieurs opéras; mais son style paraissait trop savant au prince, qui ne le nomma point maître de chapelle à Pratolino, comme l'espérait Scarlatti, et qui lui préféra Perti. Scarlatti dut se résigner à retourner en 1708 à Naples, où il reprit son poste de maître de chapelle[5] et devint, en 1709, maître du conservatoire des Pauvres de Jésus-Christ. Dès lors, il écrivit un grand nombre d'oratorios, de cantates et d'opéras, pour Naples et pour Rome, où l'opéra s'était rouvert. Il composait aussi beaucoup d'œuvres de circonstance pour des anniversaires princiers ou des solennités politiques[6]. Il fut fait chevalier en 1716. De 1718 à la fin de 1721, il séjourna à Rome, tout en conservant son titre à Naples; il y donna, au théâtre Capranica, ses derniers opéras, dont le dernier de tous fut la *Griselda*, en 1721. Enfin il revint à Naples, après un pèlerinage à Lorette, et il n'en bougea plus jusqu'à sa mort. Sa renommée s'était étendue en Allemagne. Hasse devint son élève en 1724, et Quantz, le célèbre flûtiste, maître de Frédéric II, vint le voir, au commencement de 1725[7]. Quelques mois après, Scarlatti mourut, le 24 octobre 1725, à l'âge de 66 ans.

Il n'est pas très facile d'établir un classement rigoureux dans l'œuvre immense de Scarlatti. On ne peut que marquer sommairement les caractéristiques des diverses périodes de sa vie.

Dans la première période romaine, jusqu'en 1684, il subit l'influence de Stradella, sans avoir ses exagérations et son abondance touffue; le théâtre, auquel il se consacra de bonne heure, lui apprit à élaguer ce qu'il y avait de diffus dans ses premières cantates de chambre. Dès ses premiers essais, d'ailleurs, il montra de grandes qualités dramatiques dans ses récitatifs; et ses harmonies sont souvent riches et expressives. Il n'est pas sans rappeler parfois, dans ses opéras du début, la gravité un peu morne et stagnante, mais profonde, de Provenzale.

ALESSANDRO SCARLATTI. — *L'onestà nell' amore* (1680). Fragments.



1. C'etait un passe-droit evident à l'égard des musiciens napolitains, comme Provenzale; et il semble que cela ait fait crier. L'affaire fut assez scandaleuse, et la sœur de Scarlatti, Anna Maria, y fut mêlee; chanteuse à l'opéra de Naples, elle semble avoir eu plus de charmes que de talent, et en avoir usé généreusement dans l'interêt de sa famille.

2. L'Arcadie avait été fondée à Rome, en 1690, pour la défense de la poesie populaire et de l'eloquence. Les auditions de sonnets et d'epigrammes y alternaient avec celles d'oratorios religieux. Les papes, les cardinaux, les princes, en faisaient partie, et s'y trouvaient sur un pied d'égalité avec les artistes.
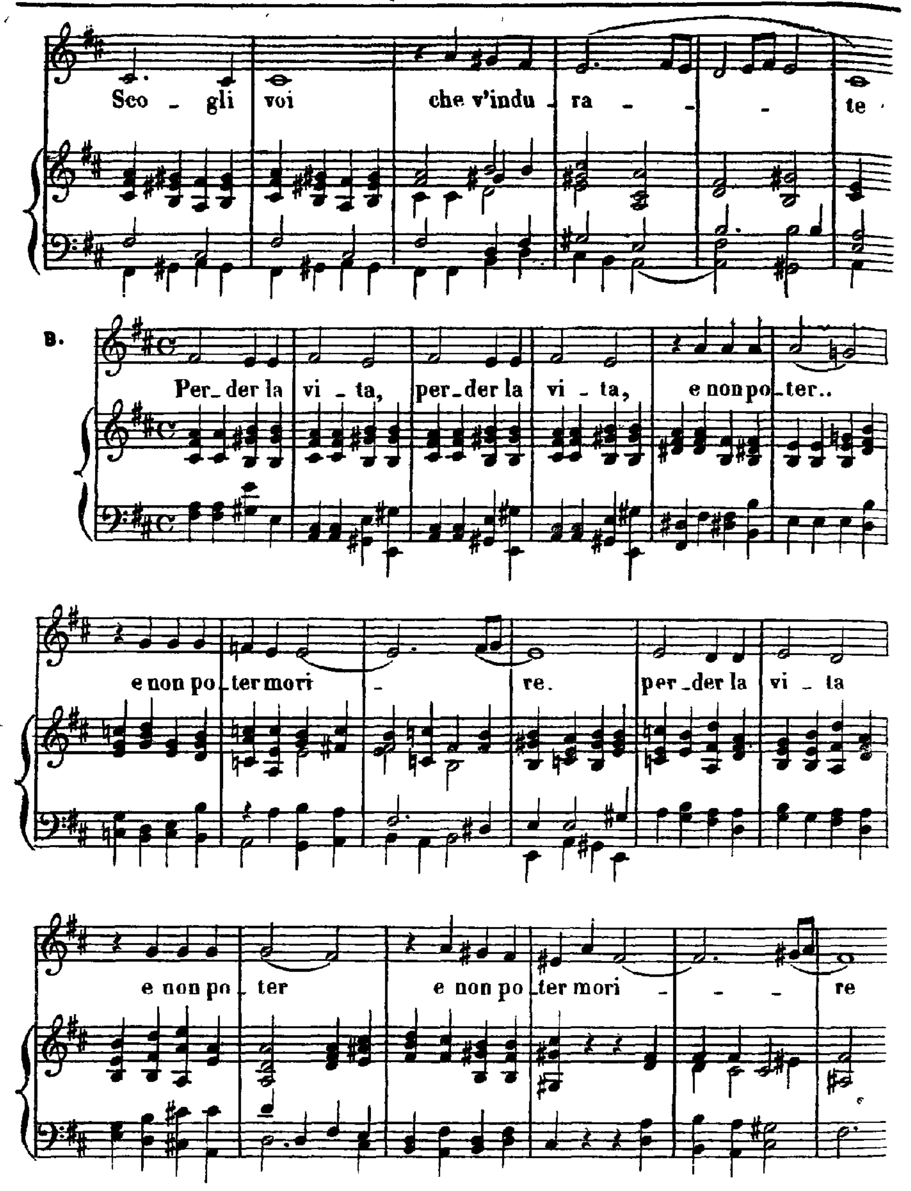
3. On trouvera dans l'*Arcadia* de Crescimbeni le récit de certains concerts où Scarlatti joua un rôle amusant. — Mainwaring, dans ses *Mémoires*, raconte aussi une joute memorable de Domenico Scarlatti avec Haendel, chez le cardinal Ottoboni.

4. Il etait bon claveciniste; et Bartolommeo Cristofori, l'inventeur du *pianoforte*, travaillait pour lui.

5. Francesco Mancini, qui l'avait remplacé, redescendit au rang de vice-maître de chapelle.

6. Entre autres, une sérénade pour la paix de Rastadt, en 1714. A peu près en même temps, Haendel à Londres, et Keiser à Hambourg, célébraient cet événement par un *Te Deum* et une *Kaiserliche Friedenspost*.

7. Quantz a raconté cette entrevue, plus tard. Il dit que Scarlatti joua du clavecin devant lui, « d'une façon savante, bien qu'il ne possédât pas autant d'agilité d'exécution que son fils ».
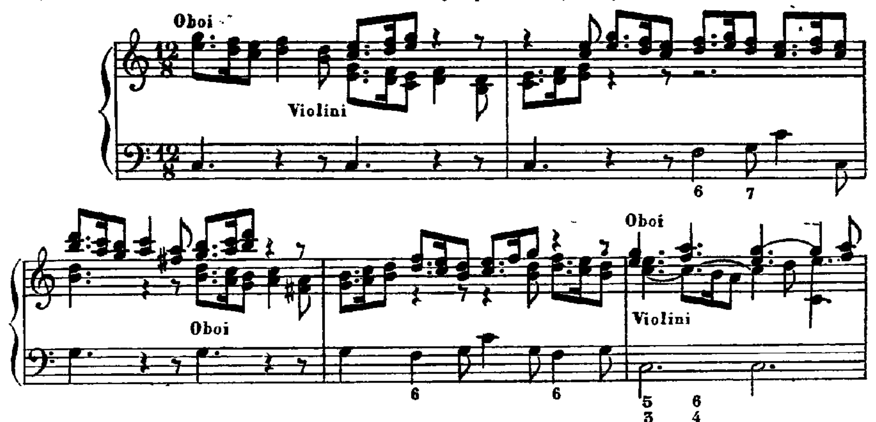


Dans les opéras de la première période napolitaine (1684-1702), Scarlatti arrive à une perfection un peu mécanique de facture, surtout dans les airs, qui sont moins variés que dans la période précédente, et où il s'attache de plus en plus à la forme *da capo*[1]. Au cours de cette période napolitaine, un peu de lassitude se fait sentir, et Scarlatti semble pencher, entre 1697 et 1702, vers des formules un peu fades, des rythmes monotones et saccadés à 12/8, en forme de siciliennes, où M. Dent croit reconnaître l'influence de Bononcini, qui fut vers 1700 le grand homme à la mode, non seulement en Italie, mais en France. Il y a quelques exemples de *recitativo strumentato*. Dans les ouvertures commence à s'établir le type à trois mouvements : 1° Rapide ; 2° Grave (quelques mesures seulement) ; 3° *Balletto*, caractéristique de toutes les ouvertures de Scarlatti (d'ordinaire un menuet), qui se divise lui-même en deux parties bien rythmées,

1. A noter que le virtuose faisait toujours des variations dans le *da capo*.
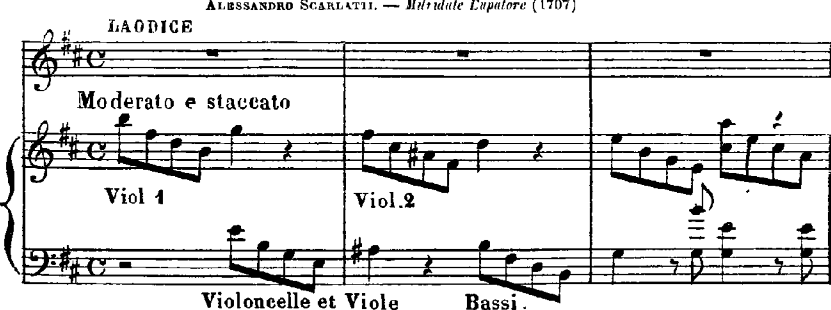
dont chacune se répète. — La musique des danses venait en général de France. Il est possible qu'une partie de la musique instrumentale fût improvisée au clavecin par Scarlatti lui-même. — Le sentiment dramatique est assez faible dans les œuvres de cette époque. Ce qui abonde, ce sont les gracieux airs de concert, et surtout de pastorales. Tels les airs de *Rosaura*, ou l'air d'Irène avec accompagnement de deux violons soli dans l'*Amazzone guerriera*, de 1689, qui a quelque analogie avec le fameux air d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau : « Rossignols amoureux[1]. » De plus, Scarlatti montre alors un talent comique assez marqué[2]. Les meilleurs opéras de cette période sont la *Statira*, de 1690, et le *Pirro e Demetrio*, de 1694. La *Rosaura*, de 1690, rééditée par Robert Eitner, est une œuvre de circonstance, écrite pour un mariage Ottoboni, à Rome; elle représente médiocrement le style napolitain de Scarlatti.

Dans la période suivante, qui va de 1702 à 1707, Scarlatti écrit des cantates et des oratorios pour Rome, et des opéras pour le théâtre du grand-duc de Toscane, à Pratolino. Les cantates et les oratorios romains sont très soignés et témoignent de l'influence des grands virtuoses romains du violon et du violoncelle : Corelli et Francischiello[3]. Une de ces œuvres, l'oratorio de Noel, de 1705 : *O di Betlemme altera*, est particulièrement intéressante, car Haendel y a pris sa *Sinfonia pastorale* du *Messie*.



La discipline imposée par ces ouvrages, écrits pour un public d'élite, devait servir au progrès de Scarlatti dans l'opéra. Malheureusement, les opéras pour Pratolino, qu'il considérait comme les meilleurs qu'il eût faits, se sont perdus, et nous n'avons plus que ses lettres au grand-duc de Toscane. Elles sont très intéressantes pour sa façon de composer et pour l'interprétation de ses œuvres[4]. Le seul opéra de cette période qui donne une idée, d'ailleurs très haute, de son nouveau style, est le *Mitridate Eupatore*, joué au théâtre S. Giovanni Grisostomo de Venise, en 1707. C'est une œuvre admirable, dont le poème, par le comte Girolamo Frigimelica Roberti, n'est pas moins intéressant que la musique[5]. Les caractères sont fortement tracés, et les airs ont une grandeur classique. Haendel, alors en Italie, a pu s'en inspirer, et les lamentations de Laodice sur l'urne funéraire où reposent, croit-elle, les cendres de son frère, font penser à J.-S. Bach.

Alessandro Scarlatti. — *Mitridate Eupatore* (1707)
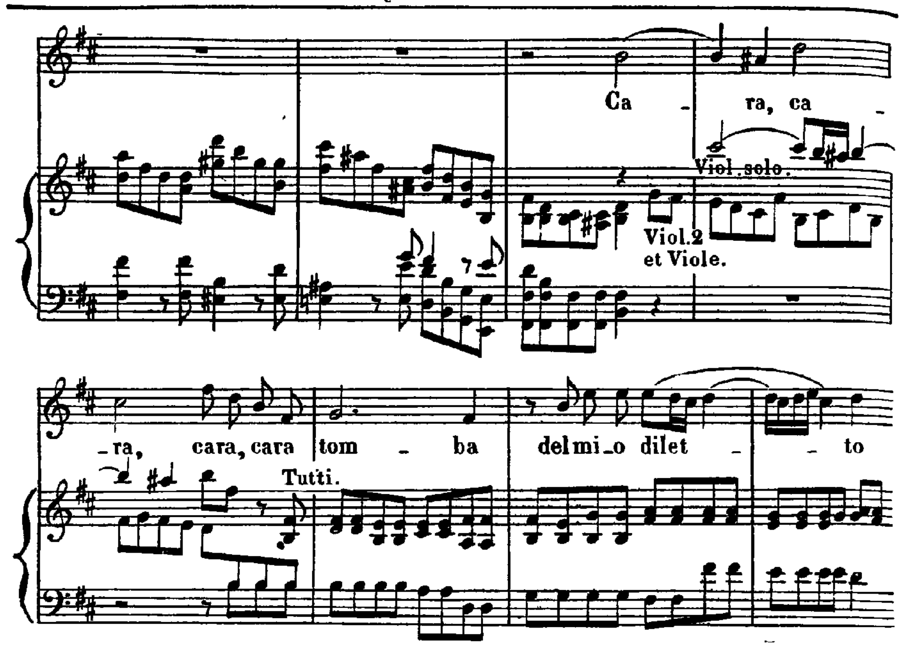


1. Les nouveaux operas italiens etaient joués régulièrement à Dijon, chez le conseiller au Parlement Malteste, depuis 1680. — Rameau fut d'ailleurs tout à fait sous l'influence italienne, durant son premier sejour à Paris, où régnait un engouement passionné pour Bononcini.

2. A Rome, où l'on n'avait pas d'actrices, les rôles comiques étaient d'habitude de vieilles amoureuses. La premiere soubrette d'opéra-comique connue est la Lesbina de l'*Odoardo* de Scarlatti, joue à Naples en 1700. Certains valets annoncent Leporello de *Don Juan*.

3. Scarlatti emploie souvent le violoncelle pour l'accompagnement de ses airs.

4. Lettres d'avril à juillet 1705, citees par M. Dent. On y voit dans quelle position subordonnee le plus grand musicien italien d'alors se trouvait vis-à-vis, non seulement du prince son protecteur, mais de son librettiste (Stampiglia). On y voit aussi quel serieux, quelle emotion et quel juste instinct du drame possedait Scarlatti. Enfin, on y trouve des explications precieuses sur le sens de ses indications de nuances.
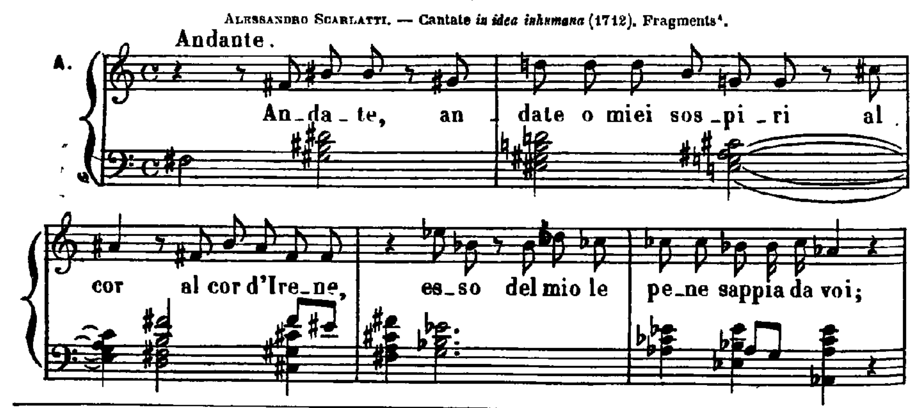
5. Il s'inspire de l'*Electre* d'Euripide.



Il ne semble pas que l'Italie d'alors ait eu conscience de la beauté de cette œuvre.

Dans la seconde période napolitaine (1708-1718), le sens dramatique de Scarlatti se développa, en même temps qu'il donnait plus d'importance à l'orchestre. Il y a dans le *Tigrane*, de 1715, un petit orchestre de 2 cors, concerto de hautbois (hautbois et bassons à 3 parties) et cordes. Dans le *Ciro*, de 1702, des danses de Furies et une marche religieuse annoncent Gluck. L'élément comique est très important. Scarlatti écrivit alors son unique opéra-comique[1], *Il Trionfo d'amore*, sorte de *Don Juan* italien, joué en 1718, à Naples, au théâtre des Fiorentini, qui avait la spécialité des opéras-comiques en dialecte napolitain[2]. L'œuvre de Scarlatti, par exception, est en italien pur; et M. Dent s'appuie sur ce fait pour prouver que Scarlatti n'était pas Napolitain d'origine, comme on le croyait. — Le trait le plus intéressant de cette période est un goût marqué pour les hardiesses harmoniques. On y a vu l'effet de sa nomination au Conservatoire des Pauvres de Jésus-Christ. La cantate *in idea inhumana*, de 1702, est surtout remarquable, à cet égard[3]. C'est une suite d'harmonies chromatiques, d'une audace parfois étonnante, et qui fut, sans doute, dans la pensée de Scarlatti, une sorte de tour de force.

ALESSANDRO SCARLATTI. — Cantate *in idea inhumana* (1712). Fragments[4].



1. Les autres scènes comiques de Scarlatti sont intercalées dans des opéras sérieux, de préférence à la fin des actes.

2. Le premier exemple connu est *Patrò Calienna de la Costa* (1709), d'où l'on a fait dater les origines de l'*opera buffa*, — à tort, puisque, comme nous l'avons dit, de nombreux essais en furent faits à Rome, à Venise et à Florence, dès la première moitié du XVII[e] siècle.

3. Francesco Gasparini avait envoyé à Scarlatti une cantate : *Andate, o miei sospiri*. Scarlatti riposta, en mettant les mêmes paroles deux fois en musique : la première fois, en *sol* mineur (ce fut la cantate *in idea humana*), la seconde fois en *fa* mineur. (Il l'intitula : cantate *in idea inhumana, ma in regolato cromatico; non è per ogni professore.*)

4. Cités dans l'ouvrage de M. Edward Dent sur A. Scarlatti.



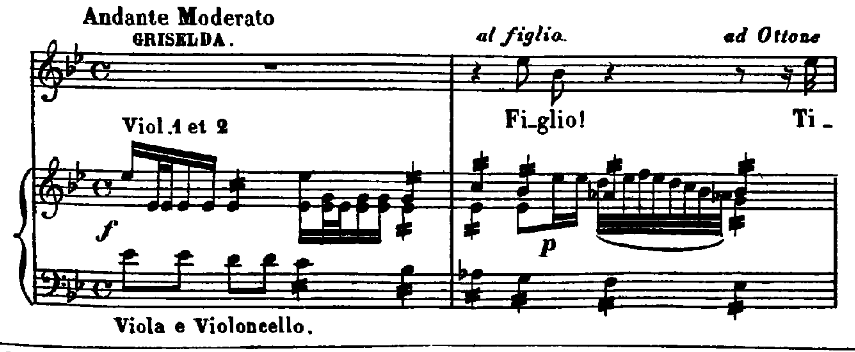
ben lo saprà se di_te che per a_ver ri_storo al suo do_lo_re tut_to con voi sen vie_ne an_che il mio co_re.

e pur sa quell' ingrata, lo sa con suo piacer che miei voi siete, e in_tende (ma s'infinge qual suo barba_ro cor) ciò... che chiede_te.
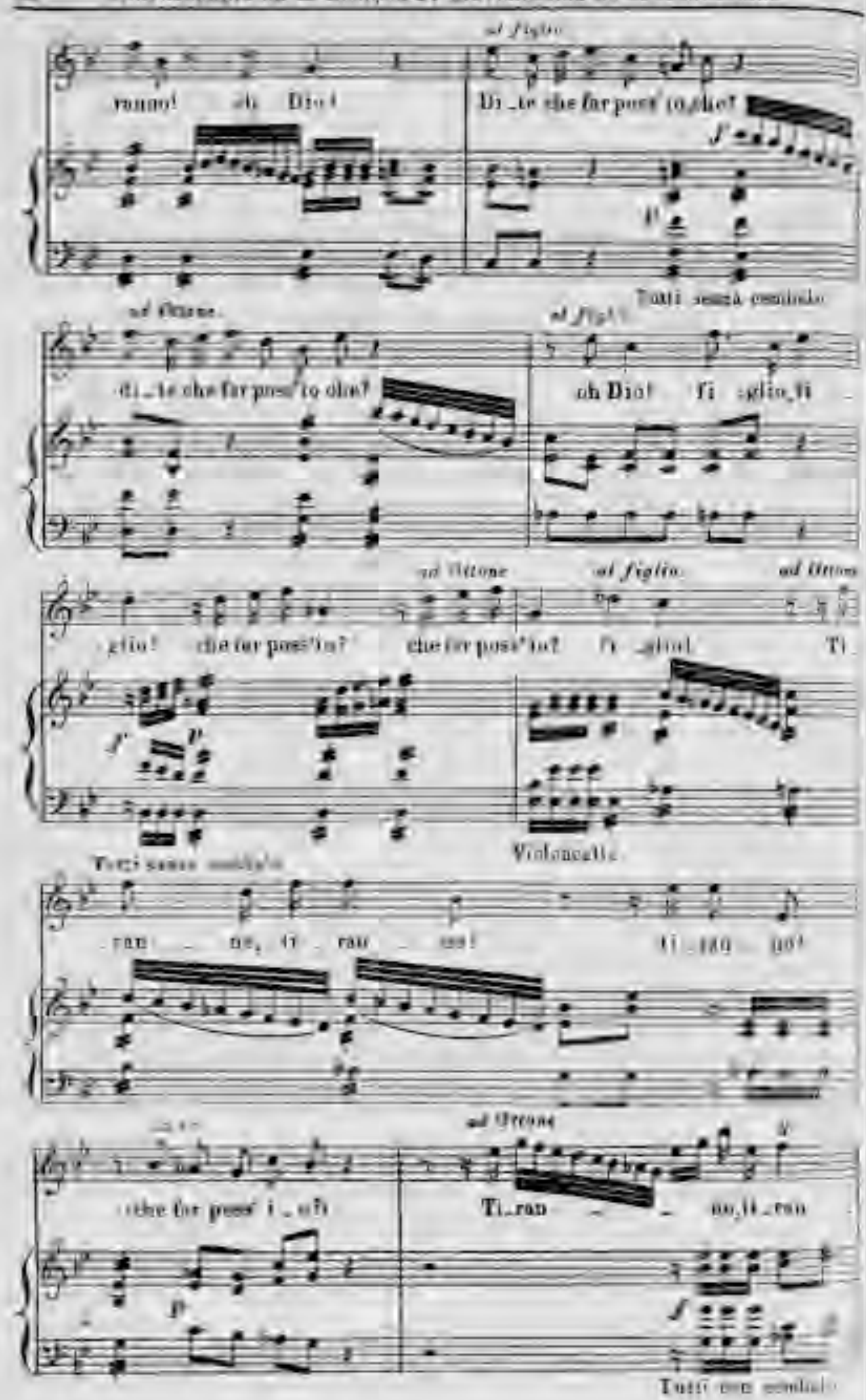
On a rattaché à cette période les *Regole per principianti* (Règles pour les commençants), écrites pour enseigner l'art d'accompagner d'après une basse continue. Scarlatti n'y montre aucun pédantisme, et sa raison suprême pour expliquer ou excuser ses hardiesses harmoniques est que « cela sonne bien » (*perchè fa buon sentire*).

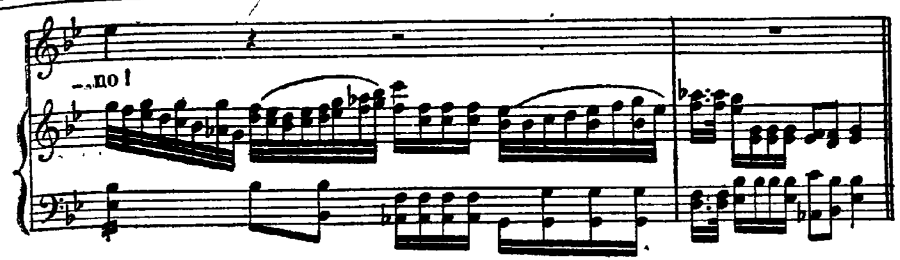
Enfin, dans la dernière période de sa vie (1718-1725), Scarlatti, moins égal peut-être, atteignit parfois à une puissance passionnée et à une maîtrise supérieure. Le grand air de *Griselda* (Grisélidis), quand le traître Ottone menace de tuer son enfant sous ses yeux, si elle ne se donne à lui, a une vigueur dramatique et une hauteur de style tout à fait digne de Mozart. L'orchestre gronde, la voix lance des appels de détresse. Griselda regarde son enfant, regarde Ottone, s'adresse à l'un, s'adresse à l'autre, supplie, s'irrite. Et à la fin, brusquement, une pause d'angoisse, que suit une explosion de fureur, une grande vocalise emportée[1].

ALESSANDRO SCARLATTI. — *Griselda* (1721).



1. Si Scarlatti usait largement des vocalises dans une intention expressive, il ne permettait pas, semble-t-il, qu'on altérât son texte. On lit assez souvent sur ses partitions ces mots écrits de sa main : *Lasci*, ou *Lasciate* (« Laissez la musique comme elle est écrite »).


ad figlio
ranno! oh Dio!
Di_te che far poss' io, ohe?
Tutti senza cembalo
ad Ottone
di_te che far poss' io ohe?
ad figlio
oh Dio! fi_glio_fi
ad Ottone
ad figlio
ad Ottone
glio! che far poss' io? che far poss' io? fi_glio!
Ti_
Violoncello
Tutti senza cembalo
ran_ne, ti_ran_ne!
ti_ran_ne!
ad Ottone
che far poss' i_o?
Ti_ran_ne, ti_ran
Tutti con cembalo



L'orchestre avait continué de se développer; et, depuis le *Tigrane*, de 1715, Scarlatti emploie couramment les cors, hautbois et bassons, avec les cordes. Le *Marco Attilio Regolo*, de 1719, présente un très curieux ballet carthaginois (pour hautbois, basson, 2 violons, viole et basse, cornemuses, castagnettes, crécelles), où Scarlatti a cherché la couleur locale et barbare; il y a réussi[1]. C'est dans ses œuvres de musique de chambre que Scarlatti a pu le plus librement perfectionner l'orchestre. Il écrivit, dans ses dix dernières années, des sonates à 4 parties (*Sonate a quattro*) pour cordes, douze symphonies ou concertos pour orchestre (les cordes employées tantôt avec deux flûtes, tantôt avec trompette et flûte, tantôt avec flûte et hautbois, etc.), et des sérénades, dont la plus importante, au point de vue instrumental, est la sérénade pour le prince de Stigliano (1725), où sont employés, avec les soli et les chœurs, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 cors, 2 bassons, soutenus par les contrebasses et par l'orchestre à cordes.

En résumé, Scarlatti fut un maître très consciencieux, qui ne s'abandonna point à sa facilité, comme tant d'artistes italiens de son temps, mais qui continua de se développer, du commencement à la fin de sa vie. Il y eut du mérite; car la vie lui fut beaucoup moins facile qu'on ne pourrait croire. Il était loin de se trouver dans les conditions d'un Lully ou d'un Haendel. Il lui fallait écrire pour gagner son pain, dans une époque où le goût public était de plus en plus frivole, et où d'autres compositeurs, plus habiles, ou moins scrupuleux, savaient mieux s'en faire aimer. Il étouffait à Naples, et le Mécène qu'il rencontra en Toscane était d'un esprit médiocre, et le trouvait trop sérieux : il ne pouvait développer librement le meilleur de lui-même, le plus grave et le plus profond. De plus, il n'eut pas la chance d'avoir, comme Lully, un Quinault pour librettiste. A quelques exceptions près, comme le *Mitridate Eupatore*, de 1707, ses livrets sont insipides et absurdes. Il faut tenir compte de tous ces obstacles pour apprécier la dignité constante de son art. La preuve qu'il ne flatta point son époque est dans le genre même de sa célébrité. Il ne fut pas populaire. Quantz, qui le vit à Naples, l'année même de sa mort, dit qu'on le regardait comme une illustration qui méritait le respect, mais qu'on ne l'aimait point, et qu'on l'imitait encore moins; il n'avait pas d'influence réelle sur la vie musicale de son temps. Depuis le *Cambiso*, de 1719, il ne donna plus d'opéra à Naples, et il ne semble pas que ses œuvres y aient été reprises plus tard. M. Dent fait remarquer que des musiciens de second ordre eurent une bien autre influence, à Naples : Gaetano Greco et Nicola Fago comme professeurs; Mancini, Sarro et Bononcini comme compositeurs. Les deux premiers donnèrent l'impulsion au nouveau style napolitain de Leo et de Vinci. Bononcini, bien plus que Scarlatti, représenta l'Italie en France et en Angleterre; ce maniériste, d'une habileté et d'une rouerie décadentes, pour qui s'enthousiasmait la société parisienne des premieres années du XVIIIe siècle, répondait mieux à ce qu'on devait nommer l'esprit de la Régence, que le « grave » Scarlatti : car c'est sous cet aspect qu'il faut nous représenter Scarlatti, par opposition à son temps. Il avait un équilibre et une raison calme, que les Italiens de son temps ne connaissaient plus guère. La composition musicale était pour lui une science, « la fille des mathématiques », comme il l'écrivait, en 1706, à Ferdinand de Médicis. Cette sérénité intelligente fut glorifiée, mais non pas imitée. Les vrais disciples de Scarlatti furent en Allemagne. Il eut une action passagère, mais forte, sur le jeune Haendel; surtout, Hasse fut formé profondément par lui : il en garda l'empreinte; il fut, jusqu'à la fin, l'apôtre de son style en Europe. Vers 1770, Hasse disait encore à Burney que Scarlatti était « le plus grand harmoniste de l'Italie, c'est-à-dire du monde entier ». Et quand on se souvient de la gloire de Hasse, quand on pense qu'il régna à Vienne, qu'il fut en relations avec J.-S. Bach, avec Gluck et avec le jeune Mozart, qui l'aimait, on tient par lui la chaîne qui relie Scarlatti au maître de *Don Giovanni*.

ROMAIN ROLLAND, 1912.

1. On trouvera un fragment de ce ballet dans le beau livre de E.-J. Dent, qui donne de nombreux extraits de Scarlatti. J'y ai abondamment puisé.

IV

XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

Par L. VILLANIS

PROFESSEUR D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE MUSICALES
AU LYCÉE ROSSINI DE PESARO

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ITALIENNE

Quand on commence l'étude d'une période déjà riche et glorieuse dans l'histoire de l'art, il ne faut pas oublier, en quelque point que l'on considère son développement, qu'elle se rattache toujours à l'existence d'une période antérieure. L'une et l'autre dépendent à leur tour des conditions sociales dont elles deviennent pour ainsi dire le commentaire et la voix parlante.

C'est ainsi que, suivant l'expression de M. Ch. Letourneau dans ses études de littérature au sens biologique et anthropologique du mot, « une stricte et nécessaire relation soude le caractère de chaque période musicale au milieu social dont elle n'est qu'un reflet ». En étudiant ce milieu, on aura le guide le meilleur pour juger l'œuvre à laquelle il donna naissance.

Ce génie de la race et ce milieu social constituent donc les premiers champs d'observation nécessaires à l'étude de la période considérée. En elle la production instrumentale, en mettant à part l'art du luth qui constitue le sujet d'une étude particulière dans cette œuvre, se subdivise en trois groupes distincts, qui a leur tour exercent l'un sur l'autre une influence réciproque. Violonistes, organistes et clavecinistes développent en différentes façons la technique des formes et des instruments, en obéissant toujours aux impulsions engendrées par la race et le milieu social. Et si leurs manifestations semblent être différentes quand on les considère dans leurs détails, elles finissent, dans leurs lignes générales, par se fondre en un tout complet, de même que les différentes couleurs se fondent en une seule qui est le blanc. Les diverses exigences de chaque école instrumentale, qui amènent l'artiste à perfectionner les formes et la technique sous des aspects entre eux différents, sont fort utiles pour notre étude. En effet, elles agissent comme la force décomposante du prisme : car, en séparant l'une de l'autre les aptitudes de la race et de l'époque, elles nous permettent de les considérer isolément, comme autant de facultés distinctes. La majesté solennelle qui se trouverait à l'étroit dans les formes grêles du clavecin a la possibilité de se montrer à nous chez les organistes : le brillant enjouement scarlattien peut se révéler dans toutes ses hardiesses sur le petit clavecin, et l'ampleur du *bel canto* s'étend plus librement sous l'archet des violonistes, dont la largeur de la phrase musicale affirme la richesse d'invention mélodique propre à l'esprit italien. C'est ainsi qu'en suivant séparément les écoles des instruments à archet, de l'orgue et du clavecin, nous pourrons mieux saisir les nuances qui représentent réunies ensemble l'essence de la musique instrumentale en Italie au XVIIe et au XVIIIe siecle.

Dans le progrès des formes musicales, les nouvelles manifestations se développent lentement et presque inconsciemment de celles qui les ont précédées. Ce que nous appelons « créations » pourrait bien mieux s'appeler « élaboration progressive de germes vitaux ». Semblable au printemps, le génie humain réchauffe et féconde les forces latentes que la semence répandue par les prédécesseurs renfermait. Et la floraison d'une période d'art se réduit ainsi à l'épanouissement des aptitudes qui, encore en puissance, étaient pourtant déjà contenues dans les germes laissés par les précurseurs.

C'est ainsi qu'en observant la production instrumentale du XVIIe et du XVIIIe siècle, on assiste d'abord à sa lente séparation des formes réservées au chant. Ce que les organistes de l'école de Venise développent sur le clavier de l'orgue, ce que les instruments encore imparfaits de l'orchestre à venir, le violon surtout, poursuivent dans les partitions naissantes, ce que les « virtuoses » caressent sur le petit clavier du clavicorde, de l'épinette, du clavecin, représente certainement un progrès et un essai de différenciation sur les formes antérieures, mais il ne réussit encore à s'en détacher de façon à créer un vrai genre propre et distinct.

Cependant l'art instrumental italien aussi, ayant pris conscience de ses forces, se dirige vers un chemin plus défini et plus personnel. Et les formes nouvelles sortent de la phase indistincte, de même que le papillon s'échappe de la chrysalide, pour déposer les germes de plus grands développements auxquels la vie contemporaine assistera en admirant.

Ces observations se rapportent à l'étude en général de la période indiquée, et suffisent à éclairer en toute évidence le développement de l'art instrumental italien. Déjà, avant les triomphes des innovations de la « Camerata florentina » et, avec elles, des vraies mélodies accompagnées, dans les divers États d'Europe un accompagnement instrumental du chant avait commencé à se développer. Dans les compositions polyphoniques assez fréquemment on avait l'habitude de confier une ou deux parties aux chanteurs, tandis que les autres étaient exécutées par les instruments. Et quand on considère que, pendant le XVIe siècle, à la partie supérieure, ou « discantus, » on

donnait le nom de « cantus », on aura une nouvelle raison de se convaincre que la prédominance de cette partie supérieure dans le résultat de l'exécution s'était déjà entièrement affirmée. De cela à la faire ressortir toute seule, simplement, à l'aide d'instruments appliqués à rendre complète la polyphonie, il n'y avait qu'un pas. On était encore bien éloigné de la conception qui conduira à la création d'une mélodie indépendante, soutenue par un accompagnement détaché : pourtant le commencement de l'évolution déjà paraissait.

La richesse croissante et la différenciation progressive des groupes d'instruments encourageaient ces essais. En effet, dans le courant du XVI[e] siècle les Clavicordes, les Epinettes et les Clavecins avec le Luth sont les instruments favoris de la société élégante, et les livraisons musicales nous offrent un guide précieux, tel que l'ouvrage très rare, publié chez Gardano à Venise (1551), dont le titre (*Tablature de danses pour Harpsichords, Clavecins, Epinettes, Manichords*) démontre suffisamment l'usage introduit[1]. Il faut ajouter la différenciation progressive par laquelle chaque genre particulier d'instruments possédait des familles complètes. Ainsi, parmi les instruments à archet, la famille des Violes se partageait en *Viole soprani* (Dessus de *Viole*), *contralti, tenori* (Alto et taille, ou Ténor de V.), *bassi* ou *Viole di gamba* (Basse de V.) et *contrabassi* (Contrebasse de V.). Le nombre des cordes était de six pour toutes les espèces de *Viole*[2]. Ce nombre augmentait dans la famille des Lyres, où l'on trouvait : *Lire da braccio* avec sept cordes et deux bourdons (c'était le ténor); *Lire da gamba*, avec douze cordes et deux bourdons (c'était la basse); et *Archiviole*, ou *Arciviole da Lira*, ou *Lironi*, ou *Accordi*, qui possédait jusqu'à vingt-quatre cordes (c'était la contrebasse). Enfin, parmi les instruments à cordes pincées, le Luth et sa famille, du XV[e] jusqu'au XVII[e] siècle, jouaient un rôle important, pour soutenir les voix dans les transcriptions polyphoniques du temps; et tous ces moyens facilitaient la graduelle et croissante évolution musicale. On trouve la confirmation historique de ce fait dans plusieurs compositions du XVI[e] siècle, qui sont déjà publiées avec l'indication : *da eseguirsi col canto o per qualsiasi specie di istrumenti* (qu'on pourra exécuter avec les voix ou avec tout genre d'instruments). Et quand on voit qu'en 1509 Ottaviano Petrucci publie un recueil de chansons populaires italiennes avec le titre de *Settanta frottole*, en réduction pour soprano et Luth, on est amené à conclure que, dans les exécutions de musique de chambre, la seule partie du soprano était souvent confiée aux voix, tandis que les instruments devenaient ainsi les associés de la noble polyphonie chorale, qui auparavant leur était interdite.

Que l'on rattache à présent cet usage aux conditions particulières de la vie italienne, à l'esprit facile de la race, aux tendances générales du milieu social; qu'on pénètre dans les cours élégantes, riches d'art et de rêves innovateurs; qu'on suive le mouvement progressif des consciences, soumises pour tant de siècles au joug de ce sombre mysticisme médiéval, et que l'haleine nouvelle de la joyeuse renaissance poussait aux joies, à l'amour de la vie et de ses biens : l'on pourra bien comprendre alors comment tous ces faits précurseurs entourent les esprits des églises, se répandent dans les cours, dans le monde élégant, et comment les compositeurs et les exécutants, presque toujours n'étant qu'une seule et même personne, tirent du temps passé, encore à moitié choral, l'inspiration et la force pour les essais nouveaux, qui forment l'objet de notre étude.

Ce développement établi, il est inutile de rechercher dans les premières manifestations instrumentales en général, et dans celles d'Italie en particulier, une personnalité bien définie. Cette personnalité ne peut se développer que lorsque l'artiste a atteint une indépendance complète dans le champ de ses créations. On trouve, par contre, la tendance aux agréments, surtout pour les instruments qui les favorisent, tels que le Luth; l'indécision de la tonalité propre au style liturgique en usage et le caractère indéfini de la période musicale, qui n'est pas encore soumise aux lois sévères de symétrie des danses instrumentales, qui vont paraître. Les titres des œuvres sont encore les mêmes qu'on employait pour les pièces chorales, et jusqu'à Andrea Gabrieli, en 1508, on ne connaîtra pas encore l'usage du terme *Sonata*, que Michael Praetorius dit ainsi appelée « à sonando, parce qu'on doit l'exécuter avec les instruments, et non avec la voix humaine ». C'est ainsi que dans cette période, que nous appellerons des Précurseurs, il vaut mieux considérer les compositeurs comme des indicateurs de tendances musicales, nous bornant à un regard d'ensemble sans songer à l'instrument ou aux instruments que ces compositeurs ont préférés. Et l'on réservera une étude plus détaillée pour les compositeurs de musique d'Orgue, de Violon et de Clavecin au milieu du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, lorsque dans le champ instrumental l'art suivra un chemin et un idéal bien définis.

LES PRÉCURSEURS

Ils nous ramènent à la fin du XVI[e] siècle. Même dans cette phase de préparation, le milieu social semble déterminer les nouveaux horizons de la musique. En effet, ces tendances profanes qui poussaient à la création du Madrigal dans l'école de Venise sont accueillies avec faveur dans tous les États de la noble République, et font naître les novateurs et les émules. De sorte que Brescia, à la même période qui la rendit glorieuse dans l'histoire de la peinture par les noms de Savoldo, Romanino, Moretto et Moroni, nous offre déjà deux noms dignes d'être mentionnés, dont les productions représentent les premières lueurs de la littérature instrumentale en Italie. Peu éloignée de Bergame, Crémone, Mantoue et Parme, la ville de Brescia, à cette époque-là, vivait dans une complète tradition d'art. Le 1[er] août 1557, Claudio Merulo avait abandonné sa place d'organiste à la cathédrale de Brescia, pour remplir les fonctions de second organiste au Dôme de Venise : et voilà un des rares renseignements que l'on possède sur la vie de Florentio

1. *Intabolatura nova di varie sorte de Balli da sonare per arpsichordi, Clavicembali, Spinette e Manachordi, raccolti da diversi eccellentissimi autori. Nouamente data in luce e per Antonio Gardane con ogni diligentia stampata. Libro Primo. In Venetia, Appresso di Antonio Gardane, 1551*. V. Catalogue Bibl. de Bologne, IV, 27.

2. La Viole *soprano*, en France, avait cinq cordes; d'où le nom de *Quinton*.

Maschera[1], qui, dans cette occasion, était appelé à remplacer à Brescia le grand organiste dont il fut l'élève, selon la précise déclaration de Costanzo Antegnati, son successeur au Dôme de Brescia. Le *Libro 1 di canzoni da sonare, a 4 voci*, publié à Brescia en 1584, offre un intérêt pour l'étude de ces premières formes d'art. Ce n'est pas encore la manifestation d'un vrai style instrumental, car, au contraire, ces *canzoni* nous rappellent les genres écrits pour les voix. Mais le titre de *canzoni da sonare* et souvent une plus grande subdivision dans les valeurs musicales des notes démontrent déjà l'intention de composer des œuvres réservées uniquement aux instruments.

Peut-être furent-elles écrites à l'origine pour l'orgue, mais certainement elles furent destinées à des instruments divers, car on les trouve publiées en parties séparées. En outre, si l'on considère la richesse des familles instrumentales, on aura de nouveaux indices pour constituer sous leur vrai jour ces anciennes exécutions. Enfin, on ne doit pas oublier qu'après peu d'années les concerts de Andrea et Giovanni Gabrieli[2] nous donnent l'indication particulière d'une partie pour Violon, ce qui nous rend toujours moins incertains sur les procédés d'exécution de ces premiers essais.

La forme de ces *Canzoni da sonare* oscille entre la trame aristocratique et exclusivement contrapontique du Madrigal et le style plus simple de *Villanelle* ou *Villotte* que Morley a commenté dans la troisième partie de son « Introduction to Practical Music ». En d'autres termes, le compositeur recherche parmi les modeles que l'école de chant lui offre et choisit ceux qui semblent obéir le mieux à la conception encore indéfinie des nouveaux besoins. La phase historique de simple préparation est encore tout à fait évidente.

Avec Maschera et pour les mêmes raisons, on peut mentionner Floriano Canale, né lui aussi à Brescia. Dans ses *Sacrae Cantiones* publiées à Brescia en 1581, il se dit *Bresciano e sonatore d'organo* : ce qui semble détruire l'opinion de M. Fétis et de M. Vander Straeten qui l'ont dit Flamand[3]. Nous manquons de renseignements exacts sur sa vie. On sait seulement qu'en 1581 il était organiste à l'église de Saint-Jean-l'Evangéliste de Brescia. De même que Maschera et les autres artistes de cette première période, il écrit des *Canzoni da sonare*. Tel est le titre d'un recueil qui comprend des œuvres à quatre et à huit voix, où la tradition surannée du chant polyphonique fournit le matériel principal de l'œuvre çà et là variée par l'influence des instruments[4]. Enfin, le titre d'une chanson qu'il appelle *la Balzana* (folle, toquée, bizarre??) pourrait bien nous suggérer des considérations sur les tendances expressives qui, si ce n'est dans la vraie composition de la période musicale, pénétraient pourtant toujours davantage dans l'esprit des compositeurs. On verra, par la suite, de nombreux exemples de cette tendance, qui, en conclusion, ne diffère pas de celle qui dictera, au XVIIIe siècle en France, les titres à Couperin, à Rameau et à toute la famille des clavecinistes.

Dans cette *canzone* Canale semble rechercher l'expression dans la variété des rythmes où la mesure ordinaire (C) s'alterne avec le 3/2. Cet usage, ainsi que M. Torchi a observé, était depuis longtemps suivi dans les œuvres profanes écrites pour voix, et à présent il avantage les tendances expressives de l'art nouveau.

En poursuivant l'étude de la production de cette époque on s'aperçoit de la croissante préoccupation de donner au commerce de nouvelles compositions pour les instruments, et de participer à la vie artistique toujours animée en Italie. Les gentilshommes et les cours accueillaient et encourageaient les joueurs d'instruments et les chanteurs, qui leur dédiaient leurs ouvrages. Les *Canzoni da sonare* de Floriano Canale portent une dédicace à M. le comte Alexandre Bevilacqua de Brescia; et cette dédicace nous apprend que dans la maison de ce gentilhomme avaient lieu des réunions musicales en forme d'Académie à laquelle il donnait le nom de *Ridotto*. L'auteur, en lui dédiant ses œuvres instrumentales, lui dit qu'il espere ainsi être admis parmi les autres musiciens du *Ridotto*. Ce qui nous prouve encore la diffusion de l'art nouveau et la sympathie qui entourait ses coryphées[5].

1. Nomme « Mascara » dans Fétis. La date de 1557 est mentionnée dans l'œuvre de CATELANI A., *Memoria della vita e delle opere di Claudio Merulo*, Milan, chez Ricordi, 1860 Sur ce point V. ALBERICI G., *Catalogo breve degl' illustri e famosi scrittori venetiani*, Heredi di GIOVANNI ROSSI, Bologne, 1605 ; CAFFI F., *Storia della musica sacra nella gia capp. duc. di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Venezia, chez Antonelli, 1854-1855.

La notice relative à l'enseignement par Claudio Merulo se trouve dans l'œuvre l'*Arte organica di Costanzo Antegnati, Organista del Duomo di Brescia, Dialogo tra' Padre, et Figlio, a cui per via di Auertimenti insegna il vero modo di sonar, et registar l'Organo; con l'indice de gli organi fabricati in casa loro. In Brescia, Presso Francesco Tebaldino, 1608* (V. Cat. de la Bibl. du Lycee music. de Bologne, vol. I, p. 328). Ici, en parlant de son aïeul Bartolomeo Antegnati, l'auteur dit que ce Bartolomeo fut organiste au Dôme de Brescia, avant M. G. Fiamengo *a cui successe puoi M. Vincenzo Parabosco Piacentino, e dietro a lui il Sig. Claudio Merullo da Correggio, huomo tanto famoso, puoi M. Florentio Maschera alieno di lui, e mio predecessore.*

Deux *Canzoni da sonare* de Maschera sont reproduites dans WASIELEWSKI W. J., *Die Violine im XVII. Jahrhunderte und die Anfange der Instrumentalkomposition*, Bonn, Cohen u. Sohn, 1874; V. du même auteur *Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhunderte*, Berlin, Guttenbag, 1878.

Le *Libro I° di canzoni da sonare, a quattro voci*, est publie à Brescia, en 1584, et peut-être procède-t-il d'une édition anterieure de 1582. D'autres editions portent les dates 1588 et 1593, Venetia, Aug. Gardano. Un morceau pour orgue à lui se trouve dans *Tabulatur Buch... auff Orgeln und Instrumenten* (Klavierinstrumenten) de SCHMID BERNHARD (der Jüngere) publie à Strasbourg en 1607 chez Lazari Zetzner. Dix autres *canzoni* françaises pour instruments à clavier se trouvent dans la 3e partie de la *Nova musices organicae Tabulatura* de WOLTZ JOHANN publiée à Bâle en 1617. Enfin on trouve des essais de Maschera dans l'œuvre de TERZI GIOVANNI ANTONIO : *Il 2 libro de intavolatura di Liuto... nella quale si contengono Fantasie, Motetti, Canzoni, Madrigali, Pass' e mezi e Balli*, Venetia, G. Vincenti 1599.

2. *Concerti di Andrea et di Gio. Gabrieli Organisti... Contenenti musica di chiesa, Madrigali ed altro, per voci e stromenti musicali a 6, 7, 8, 10, 12 et 16. Lib. 1° et 2°*. Venise, Gardano, 1587.

V. EITNER ROB. *Quellen Lexicon*. GROVE, *Dictionary, Violin-Playing*

3. CANALE, CANALI, CANALIS. L'œuvre citee porte le titre : *Sacrae cantiones quaevulgo Motecta dicuntur, 4 voc. . a Floriano Canali Brixiano Organa modulante, etc. Brixiae, 1581, Vinc. Sabbius* D'autres *Sacrae Cantiones* sont publiees à Venise chez Vincenti et chez Scotto en 1575, 1602, 1603. Plus interessantes pour notre etude les *Canzoni da sonare a 4 et 8 voci* · Venise, 1600, Vicenti. V. EITNER, *Quellen Lexicon*.

4. *Canzoni da sonare a 4 et 8 voci, di Floriano Canale da Brescia Organista, libro primo. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1600 In 4°, canto, tenore, e alto. In tutto opuscoli tre.*

In La Balzana, canzone.

5. Voici la dedicace : « Al Molto Illustre mio Signore Osseruandiss. il Signor Conte Alessandro Bevilacqua.

« La protettione che V. Sig. molto Illustre tiene de Virtuosi, et particolarmente de professori della Musica, molti de' quali con la occasione della sua Academia, che per modestia è da lei chiamata Ridotto, honoratamente trattiene nella sua Illustrissima Casa, mi ha dato ardire di dedicarle queste mie Canzoni, acciocche ancora io possa per l'auuenire essere da Lei conosciuto, et annouerato nel suo Ridotto, et ancor favorito dalla sua virtuosa Gratia : et queste mie Canzoni fregiate dell' Illustriss. suo nome possano honoratamente comparire in ogni loco.

« Et con questo fine le prego da N. Sig. Dio ogni felice contento

« Di Brescia il di 6 ottobre 1600.

« Di V. Sig. Molto Illustre affettioniss. Ser, « D. FLORIANO CANALE »

« A mon maître le très illustre et très honorable comte Alessandro Bevilacqua.

« L'appui que vous, très illustre Seigneur, accordez aux virtuoses et

De même on voit Costanzo Porta de Crémone, auteur d'un grand nombre d'œuvres vocales, qui, dans une *Gerometta* à huit voix et dans un intéressant *Ricercare,* suit le courant des temps[1]. Et avec lui Giovanni Bassano, chantre et maître dans le séminaire de Saint-Marc à Venise, entre le déclin du XVI[e] siècle et le commencement du XVII[e], dans ses nombreux essais instrumentaux[2]. Nous évoluons, comme le lecteur s'en apercevra, dans les terres qui obéissent à la République vénitienne ou subissent ses influences dans l'art. Floriano Maschera et Canale, nés à Brescia, Porta à Crémone, qui demeure à Venise (et quelquefois mentionné *Zuane* au lieu de *Giovanni,* dans le patois vénitien), nous démontrent toute la puissance du milieu social où ils vivaient : c'est l'âme collective des foules qui, poussée par les aspirations nouvelles, chante dans les partitions des artistes. La vie artistique de Giovanni Bassano (qu'on ne doit pas confondre avec Giovanni-Battista Bassani) est entièrement consacrée à la République vénitienne. Ainsi, dans les publications musicales de 1585, se dit-il *Musico della Illustr. Signoria di Venezia ;* et en 1598 il complète cette indication en se déclarant *Musico della Serenissima Signoria di Venetia, e Maestro di musica del Seminario di San Marco.* Encore en 1615 Don Micheli Romano, dénommé aussi Michieli et Michaelius, l'appelle *Maestro di Concerti a San Marco.* Dans ces productions instrumentales on aperçoit toujours croissant le besoin de leur donner une forme et un contenu indépendants. On est déjà bien loin du simple redoublement du chant que Andrea et Giovanni Gabrieli confiaient au violon dans les concerts imprimés en 1587. Bassano, au contraire, dans ses *Ricercate, Passaggi et Cadentie per potersi esercitare con ogni sorta d'istrumenti* (Ricercate, Passaggi et Cadences pour s'exercer sur tous les instruments), publiées à Venise chez Vincenti, en 1585, enrichit plutôt la ligne mélodique extérieure du sujet par des ornements et des variations, au lieu d'en étendre la signification expressive de la pensée. C'est déjà la virtuosité qui s'empare des nouveaux produits de l'art. Les titres mêmes de ces œuvres, parmi lesquels on trouve *Il Fiore dei capricci musicali a quattro voci per sonare con ogni sorta di strumenti* (La fleur des caprices musicaux à quatre voix [parties] à jouer sur tous les instruments), nous démontrent évidemment cette tendance, confirmée par le contenu de l'œuvre même. Enfin, quand l'auteur dans la préface dit aux lecteurs « qu'il a voulu apprendre aux musiciens l'art de s'exercer dans les diminutions et les variations avec un instrument à vent quelconque et avec la viole », on s'aperçoit qu'il s'agit ici d'un ouvrage didactique écrit pour répandre la technique d'un art déjà connu.

Pendant ce temps, on approche toujours davantage de la floraison du XVII[e] siècle, qui exerce son influence plus ou moins sensible sur les auteurs. Ce sont des formes encore indécises : dans ces formes naissantes, qui pourtant ne sont plus faites pour les voix, les parties s'appellent encore *canto, alto, tenore, basso;* dans la distribution des parties il n'y a pas l'indication des instruments. La Bibliothèque de Bologne possède une collection très importante de ces œuvres, entre autres celles de Giovanni-Giacomo Gastoldi da Caravaggio, Paolo Quagliati, Antonio Mortaro, toutes intéressantes par le caractère personnel qui souvent s'y manifeste, mais qui pourtant appartiennent encore à la phase de préparation[3]. Le caractère de cette phase nous est donné par divers faits. Ainsi, on note souvent une tendance à satisfaire tantôt le besoin du vrai chant monodique, qui est désormais la caractéristique du XVI[e] siècle, tantôt le désir de la polyphonie, qui, chez les savants, prévaut encore. Nous en trouvons un exemple chez Paolo Quagliati, qui écrit un *Bassus ad organum pro Mottectis et Dialogis, Binis, Ternis, Quaternis, Quinis et Octonis vocibus alternatim concinnendis. Quae omnia ita sunt in hoc eodem libro accommodata, ut singulis etiam vocibus cantu scilicet vel tenore possint decantari* (*Romae, apud Baptistam Roblettum, 1620*). Et de ces publications on en trouve beaucoup. Après ce caractère de phase de préparation on peut encore observer dans quelques-uns de ces essais une tendance expressive qui est encore peu évidente dans la pensée musicale de l'ouvrage, mais qui apparaît clairement dans les titres. La Bibliothèque de Bologne, par exemple, nous offre *Il bell' umore,* air de danse à cinq voix, par Giacomo Gastoldi, publié en 1591 ; ces danses, que l'on peut chanter, jouer et danser, comme l'auteur observe dans ses Ballets à cinq et à trois voix, nous révèlent le besoin toujours croissant de rendre au moyen de la musique

ces premiers mouvements
Qui d'une impression nous font des sentiments.

Cet art nouveau, auquel l'étude des compositeurs s'applique avec sympathie et qui a acquis désormais la conscience de ses forces, tout naturellement

---

particulièrement aux professeurs de musique, dont vous en tenez bon nombre chez vous à cause de votre Académie, que trop modestement vous nommez *Ridotto* (*Réduit*), m'a donné le courage de vous dédier ces chansons, afin de pouvoir être, moi aussi, connu de vous, admis dans votre *Ridotto* et favori de votre grâce, pendant que mes chansons, parées de votre nom très noble, paraîtront honorablement partout.

« Dans ce but je prie Dieu de vous donner les contentements les plus heureux, etc. »

1. Né à Crémone en 1530, mort à Padoue le 26 mai 1601, élève de Willaert, à Venise, il fut successivement maître de la chapelle du *Concerto* des *Francescani,* à Padoue, et des cathédrales de Osimo, Ravenne et Loreto. L'œuvre *Gerometta,* à 8 voix, fait partie d'un manuscrit du XVII[e] siècle de 115 cartes possédé par la Biblioth. de Bologne, avec le titre : « Cantiones sacrae diversorum cantorum. » La *Gerometta* se trouve à la page 106, suivie d'un *Ricercare* du même auteur, à la page 113 V Catalogue, vol. II, page 343.

2. Même pour lui les dates sont incertaines. Elles résultent surtout des titres qu'il prend dans ses œuvres dont on parle ci-dessus. V. en outre Caffi F., *Storia della musica sacra nella gia capp. duc. di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797.* Venise, Antonelli, 1854-1855. Les œuvres instrumentales sont : *Ricercate Passaggi et Cadentie, per potersi esercitare nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'istrumenti, et anco diversi passaggi per la semplice voce. Di Giovanni Bassano musico dell' Illustrissima signoria di Venetia. etc. In Venetia, appresso Giacomo Vincenzi, et Riccardo Amadino, compagni, 1585.*

« *Il Fiore de Capricci musicali a quatro voci. Per sonare con ogni sorta di stromenti. Di Giovanni Bassano ecc. In Venetia. Presso Giacomo Vincenti, 1588* ».

« *Fantasie a tre voci, per cantar et sonar con ogni sorte d'instrumenti. Venetia, 1585, Vincenzi et Amadino.* »

3. G.-Giacomo Gastoldi, né à Caravaggio, en Lombardie. En 1581 il est chantre à Mantoue, ensuite maître de chapelle à la cathédrale de cette ville. Pour sa riche production composée d'œuvres sacrées et profanes, parmi lesquelles *Concerti musicali con le Sinfonie a otto voci, comodi per concertare con ogni sorte di stromenti* (Concerts musicaux avec les symphonies à huit voix [parties], commodes pour être jouées en concert avec tous les instruments), voir Eitner *Quellen Lexicon,* IV, pages 169, 170, 171.

Paolo Quagliati, organiste à Rome, à Sainte-Marie Majeure, en 1608, ce qui ressort du titre qu'il prend dans ses publications. Lui aussi laisse des Motets (Rome, Robletus, 1512), Madrigaux (Venise, Vincenti, 1608), avec basse pour orgue, *Canzonette a tre voci per sonar e cantare* (Cansonette à trois voix [parties] à jouer et à chanter) (Rome, Gardano, 1588). Pour sa riche production dans les divers genres, V Eitner, *Quellen Lexicon,* VIII, 96.

Antonio Mortaro, de Brescia. Des indications de ses œuvres on voit qu'en 1597 il était à Brescia ; en 1598 il est au couvent des *Francescani* à Milan ; en 1602 il est organiste à la cathédrale de Novare. Diruta en parle dans son *Transilvano.* Ses œuvres se composent de compositions pour orgue et pour voix. du genre sacré et profane V. Eitner, *Quellen Lexicon,* VII, 72-73.
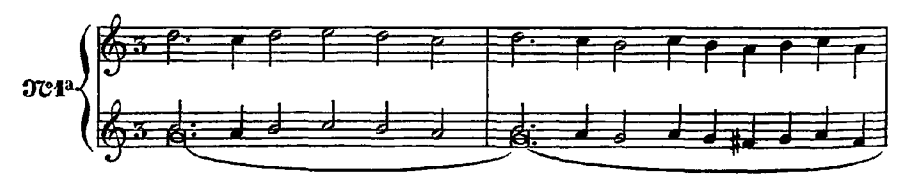
recherche à se spécialiser en se développant dans les différents groupes d'instruments par des formes et des tendances tout à fait particulières. Jusqu'à présent, dans cet aperçu rapide, on a vu que les musiciens composent pour les instruments, mais sans suivre une ligne distincte et déterminée. C'étaient, le plus souvent, des organistes dont les compositions tentaient le champ instrumental. Le peu de compositeurs que nous avons ici mentionné parmi tous ceux dont le nom nous est indiqué par leurs œuvres publiées que les Bibliothèques possedent, ne représente pas un vrai choix fait en considération de la valeur individuelle, mais plutôt un petit catalogue dans le but de donner quelques indications moins incomplètes sur les genres qui répondaient aux tendances et sur les publications de l'époque.

Nous trouvons encore, à cette époque, d'autres noms tels que Pietro Lappi, Salomone Rossi, Lodovico Viadana, Martino Pesenti il Cieco. Tous sont intéressants si l'on considère et si l'on analyse les premieres manifestations de notre art; mais on ne peut pas les examiner particulièrement dans cette étude sommaire, où l'on devrait plutôt grouper en des catégories distinctes et définies autant que possible tous les compositeurs des différents genres instrumentaux et les créateurs des formes musicales. La création des formes : voilà où, même sans s'en apercevoir, tendent les artistes italiens du XVII[e] et du XVIII[e] siecle.

Le sens de clarté et de précision qui est le fond du génie latin se manifeste chez les artistes. Les traces de cette vérité sont très communes dans la musique italienne. Le mélodrame même, dès sa naissance, nous révèle sa tendance à renfermer les situations dramatiques dans le cadre de l'*Aria*. Si l'*Aria* et les formes qui en dérivent nous amènent d'un côté à la décadence de la *vérité* dans l'Opéra, elles ne cessent pas toutefois de révéler un sens exquis de la forme, un besoin absolu de la beauté plastique, qui, dans la terre de Dante, atteint à des hauteurs merveilleuses. L'origine des formes dans le champ instrumental n'est point différente. Les constructions sonores et rythmiques créées par le génie des Maitres, que l'on admire sous le nom de *Sonata*, de *Quartetto*, de *Symphonie*, le plan symétrique que les artistes ont élaboré dans la forme du premier temps de *Sonata*, naissent d'un instinct qui pousse à créer des formes capables de charmer l'esprit par des symétries de phrases et de passages rythmiques. L'Italie, que l'amour de cette beauté avait poussée jusqu'à réduire le mélodrame à une simple exposition de formes immobilisées dans le cadre de l'*Aria*, était sans doute la terre la plus indiquée pour réaliser les premiers modèles du beau dans la musique instrumentale. Nous avons déjà vu cette tendance chez les précurseurs; elle apparaît plus évidente et concrete dans la seconde moitié du XVII[e] siècle. A la fin du XVI[e] siècle on la voit déjà apparaître dans le choix des titres. Ainsi, en 1591, Gastoldi, le premier, publie des œuvres *da cantare, suonare e ballare* (à chanter, à jouer et à danser), qu'il appelle *Balletti*[1]. Le succès est tel, qu'en 1613 on en trouve déjà la dixième édition. Et Morley, en 1595, publie ses « Ballets for five voices », où il se déclare imitateur de Gastoldi; la même chose se répète pour Weelkes, dont nous avons « Ballets and Madrigals to five voices » : et même Sébastien Bach donne à un *Allegro* le titre de *Balletto*. Andrea Gabrieli, en 1568, se sert aussi du nom de *Sonate* dans ses *Sonate a cinque istrumenti* qui, malheureusement, sont perdues. C'est en considérant ces dénominations nouvelles comme un indice des tendances musicales, qu'elles s'élèvent à une importance toute particulière. Elles nous démontrent en effet que les genres pour les voix et les genres pour les instruments existaient désormais séparément dans l'esprit des compositeurs. La technique imparfaite, le manque de modèles nouveaux et la tyrannie des anciens rendent incertain le chemin qui conduit vers de libres horizons. Au milieu du XVII[e] siècle l'intuition des précurseurs a déjà produit ses effets et s'y affirme. Pour s'en convaincre on peut examiner aussi les premiers essais de l'Opéra en musique, qui paraissent à la même période. Les compositeurs, dans la création du drame musical, s'éloignent entièrement de la tradition polyphonique prépondérante jusqu'alors, pour revenir au « style représentatif » que la lecture de l'art grec suscitait. Par conséquent la conscience de l'innovation à laquelle ils tendaient se manifeste dans toute leur œuvre. Il est vrai qu'ils n'aspirent point à créer des formes exclusivement instrumentales, soit parce que l'orchestre primitif n'était presque toujours qu'une basse continue, soit parce qu'ils veulent s'élever à la vision d'un ensemble où la voix finira par dominer. Toutefois, en unissant les instruments à ces voix, car ils veulent profiter des instruments eux-mêmes pour obtenir plus de variété et pour satisfaire leur besoin d'expression, les compositeurs finissent par confier à leur orchestre très imparfait de petites parties indépendantes, très intéressantes pour nos recherches.

Jetons un coup d'œil rapide sur la *Euridice* de Peri, exécutée à Florence en 1600[2], à l'occasion des noces de Henri IV de France avec Marie de Médicis. Dans la réédition vénitienne de 1608 dont le British Museum de Londres possède un exemplaire, on lit ce petit morceau (l'auteur l'appelle *Sinfonia*) pour trois flûtes, qui précède l'entrée de *Tirsi* de même qu'un vrai prélude
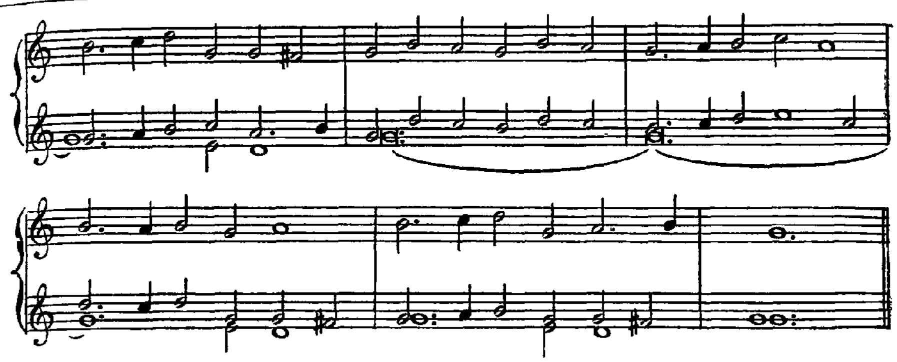
N° 1a.
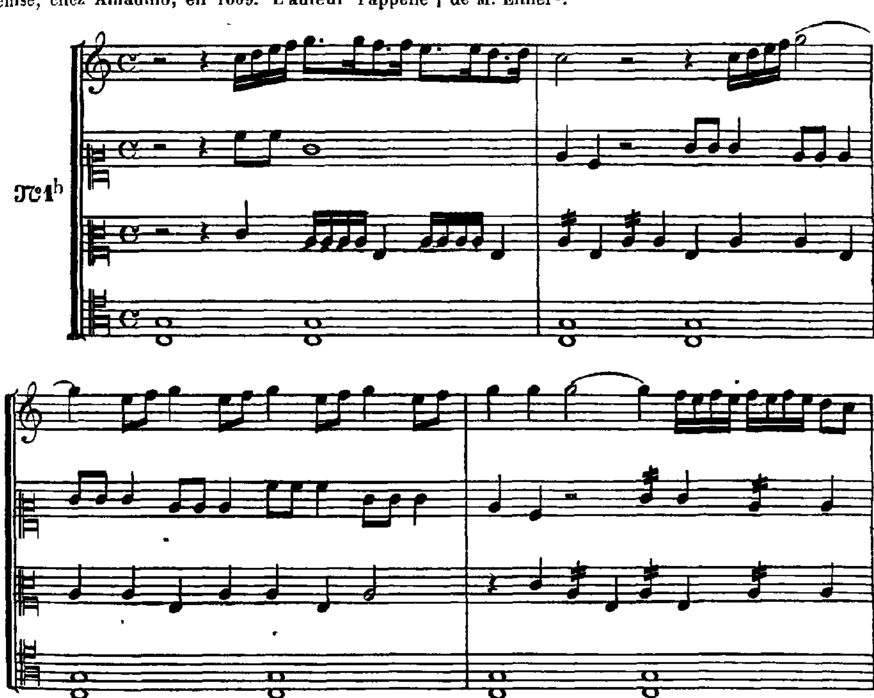


1. *Balletti a cinque voci, con li suoi versi per cantare, sonare et ballare; con una Mascherata de cacciatori a sei voci, et un concerto de Pastori a otto di Gio.-Giacomo Gastoldi da Caravaggio, Maestro di Cappella del Sereniss. Sig Duca di Mantova. In Venetia appresso Ricciardo Amadino, 1591.*

Dans la même annee on a déjà une première réédition, d'autres suivent, la cinquieme en 1595, la sixieme en 1597, la septieme en 1600, la neuvieme en 1607, la dixième en 1613. William Cummings, en GROVE, mentionnant la prudence de Gastoldi dans l'usage du titre *Balletto*, cite la date 1597. Evidemment il confond la sixième edition avec la premiere.

2. *Le Musiche di Jacopo Peri nobil Fiorentino sopra l'Euridice del Sig Ott. Rinuccini rappresentate nello Sponsalizio della Cristianissima Maria Medici Regina di Francia e di Navarra. Fiorenza, 1600, G. Marescotti.*



Ce sont les plus simples expressions du *lied,* ce n'est qu'une exposition d'un petit sujet assez pastoral pour répondre au caractère des instruments auxquels il est confié. Peu d'années s'écoulent, et un vrai et propre morceau instrumental précède la partition, comme introduction, dans le *Orfeo* de Claudio Monteverde, représenté à Mantoue en 1607 et publié à Venise, chez Amadino, en 1609. L'auteur l'appelle *Toccata* et avertit qu'il doit se répéter trois fois avant le lever du rideau. Le contraste du timbre des instruments employés, les rythmes qu'il leur confie, la variété qu'il recherche sur la double pédale de la composition, tout cela révèle un sentiment dramatique et instrumental très avancé. On pourra s'en convaincre en lisant la *Toccata* telle que nous la donne l'édition de M. Eitner[1].
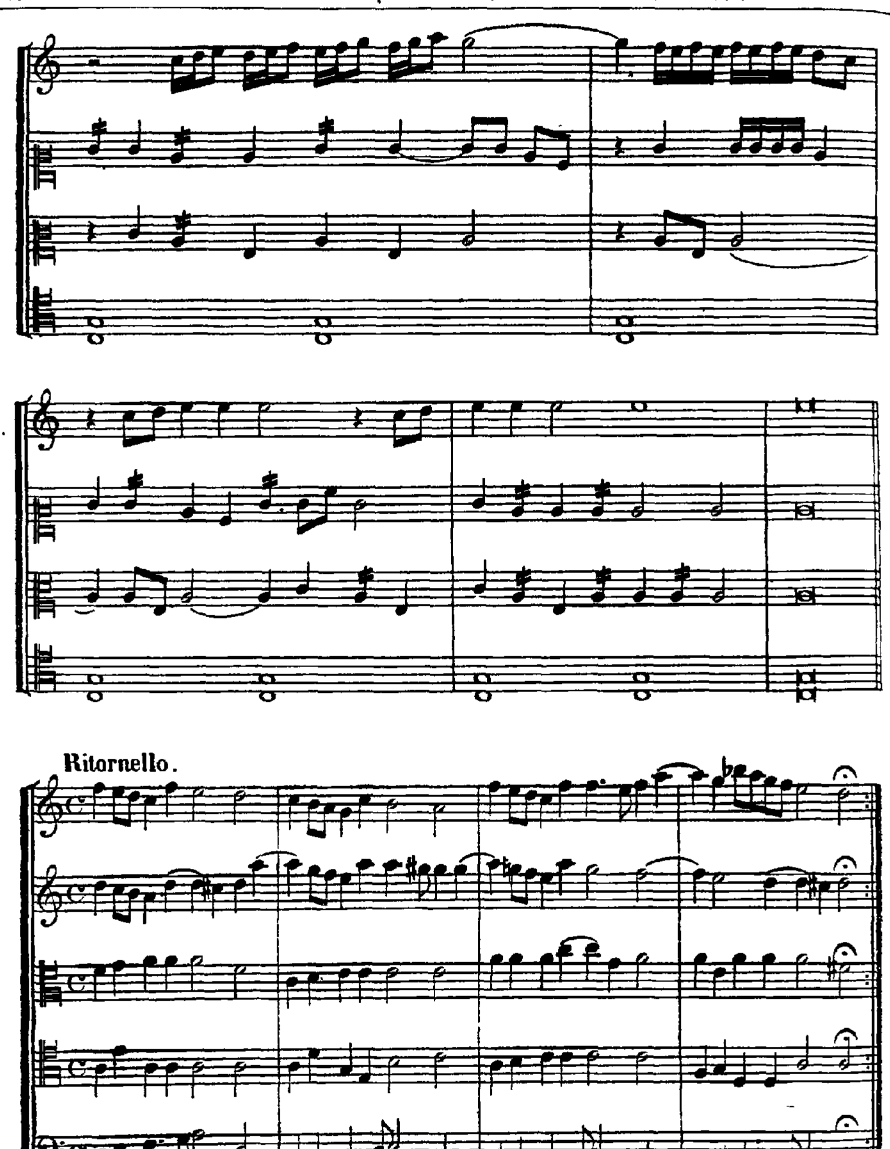


1 *Die Oper von ihren ersten Anfangen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts.* Ester Theil, p. 122-123 L'entiere *Toccata* avec la ritournelle se trouve dans le *Musical Times,* en avril 1880.
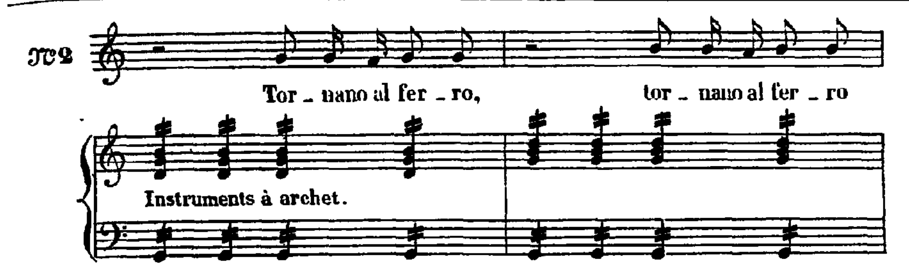
L'orchestre de Monteverdi dans l'*Orfeo* se composait ainsi :

Duoi gravicembali ;
Duoi contrabassi de viola ;
Dieci viole da brazzo ;
Un' arpa doppia ;
Duoi violini piccoli a'la Francese
Duoi Chitarroni ;
Duoi organi di legno (petits orgues avec voix de flûte) ;
Tre Bassi di gamba ;
Quattro tromboni :
Un regale ;
Duoi cornetti ;
Un flautino alla vigesima seconda ;
Un clarino con tre trombe sordine.

Le petit prelude qui precede l'entree de *Tirsi,* dans l'*Euridice* de Peri, est reproduit par Grove, art. *Opera.*



Le chemin nouveau est tracé : on a déjà dépassé les *Canzoni per sonare* de la seconde moitié du XVIe siècle, la polyphonie des organistes, les redoublements des voix par les instruments que Gabrieli adopte dans ses Concertos, et même les trouvailles des jeunes instrumentistes. L'orchestre connaît ses forces : dans le *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, composé en 1624, Monteverde caractérise la situation avec ce *trémolo* des instruments à archet.



Ce qui nous montre que l'art instrumental, délivré des entraves de la tradition, marche vers un idéal bien défini, précédant, en Italie, le développement des autres nations, et que le mélodrame, à cause de sa tendance qui réclame de nouveaux moyens d'expression, avait aidé au développement de cette autonomie dans le champ instrumental. Les preuves ne sont pas bornées à ce nombre limité d'exemples : les pages de cette époque nous en donneraient à volonté. Ainsi, en 1634, Stefano Landi, né à Rome, publie dans cette ville son drame musical S. *Alessio*[1], où le prologue, le deuxième et le troisième acte sont précédés par de petits préludes instrumentaux qu'il appelle « Symphonies ». On trouve dans ces ancêtres de la composition moderne les premiers caractères de cette conception de la forme que l'ouverture de Lulli confirme et concrétise. L'instrumentation, composée de trois violons et une basse continue pour harpe, luth, théorbes, *violoni* (basses de viole) et lyre, ne peut pas être comparée, pour la richesse de couleurs, à celle de Monteverde. Toutefois la forme générale de la première petite Symphonie (où l'on trouve une introduction en style homophone, une chanson, un *Adagio*, un *Finale*) est bien plus moderne (si l'on peut employer ce mot) que l'on ne pourrait croire. Et tous ces faits nous montrent bien clairement que la phase de préparation était achevée et que les artistes avaient déjà à leur disposition des modèles suffisamment élaborés.

LES VIOLONISTES

Nous voilà dans le champ le plus fécond de l'art où le génie italien commençait et perfectionnait la fabrication du violon, ouvrait des horizons nouveaux aux formes musicales, établissait les lois mêmes de la technique, et créait les écoles du nouvel instrument. Pour ce qui concerne sa première apparition, on l'a attribuée tantôt à Gaspare Duiffopprugar (Tieffenbrugger), tantôt à Gasparo Bertolotti da Salo, tantôt à la France ou aux Pays-Bas. Mais la diffusion du violon, sa fabrication qui atteignit le plus haut degré de perfection, l'importance qu'aussitôt les violonistes acquirent en Italie, tout cela nous amène à croire, à défaut de preuves absolues, que ce fut précisément en Italie que la transformation s'opéra, tout d'abord sur les modèles anciens qui engendrèrent le violon[2].

D'autre part, trop souvent on demande au génie d'un seul homme, ou on lui attribue ce qui représente l'ouvrage graduel de toute une série de petits changements, de perfectionnement constants, le produit de longues années ou des siècles. C'est en assistant au développement des familles d'instruments à archet que, dans toutes les tentatives faites pour conquérir le nouveau moyen d'exécution, on aperçoit l'évolution première du nouveau produit. Déjà, en 1542, Silvestro Ganassi dal Fontego publie à Venise la *Regola Rubertina per insegnare a suonare la viola d'arco* (Règle Rubertina pour apprendre à jouer de la viole à archet); et l'année suivante il publie la seconde partie de son œuvre. Castiglione, dans le *Cortigiano*, parle de compositions écrites pour quatre violes, qui nous rappellent le *Quartetto* d'instruments à archet. C'est à Brescia et à Crémone que l'art de la fabrication du violon eut le plus d'éclat. La première fut illustrée par Gasparo da Salò, par G.-P. Maggini et par Zanetto; la seconde, par Amati, par Stradivari et par Guarnieri. Et tous ces faits groupés sur un territoire ainsi borné nous démontrent une telle puissance de vie qu'on n'hésite point à placer ici le berceau de l'art nouveau.

Même l'exportation des instruments et l'engagement des artistes nous confirment cet apogée. Ainsi, pour la France, M. Vidal tire de Cimber et Danjou cette note intéressante : « 27 octobre 1572. Payé à Nicolas Delinet, joueur de fluste et de violon dudict Sieur (le Roy), la somme de cinquante livres tournois pour lui donner le moyen d'achepter ung violon de Crémonne pour le service dudict Sieur. » Et « Baptiste Delphinon, violon ordinaire de la chambre du roi », fut envoyé en Italie, le 10 octobre de la même année, encore pour Charles IX, pour faire des engagements de quelques artistes parmi lesquels se trouvaient « Loys

1. *Il S. Alessio Dramma musicale dall' Eminentissimo et Reverendissimo signore Card. Barberino fatto rappresentare al Serenissimo principe Alessandro Carlo di Polonia. Dedicato a Sua Eminenza et posto in musica da Stefano Landi Romano musico della Cappella di N. S. e Chierico Benefitiato nella Basilica di S. Pietro. In Roma, appresso Paolo Masotti, 1634.* Dans la Bibliotheque de Bologne (Cat. Gaspari).

2. Pour l'opinion qui voulut attribuer à Duiffoprugar l'invention du violon, V. Schebek Ed. *Der Geigen bau in Italien und sein deutscher Ursprung;* Prague, 1874. Contre cette opinion, V. Contagne H., *Gaspart Duiffoproueart et les luthiers lyonnais du dix-septième siecle;* Paris, Fischbacher, 1893. Sur l'ancienneté du titre de *Violinista* en Italie, V. Rossi A., *Memorie di musica civile in Perugia* dans *Giornale di erudizione artistica*, 1874, liv. IV : l'auteur ferait remonter ce titre jusqu'en 1462, où M. Francesco da Firenze était déjà nommé *Cantarino et Quitarista seu Violinista.* V. encore Zippel G., *I suonatori della Signoria di Firenze;* Trente, 1892. D'autres font dériver le violon de la lyre : V. Haidecki A., *Die italienische Lira da braccio,* Mostar, 1892. Pour la construction, l'histoire et la technique des violonistes et des violons, V. surtout : Engel C., *Researches into the early History of the Violin Family,* London, Novello, 1883; Grillet L., *les Ancêtres du violon,* Paris, Schmid, 1901; Hart G., *The Violine, its famous makers and their imitators,* London, 1875; Vidal A., *les Instruments a archet,* etc. Paris, Blaye, 1876-78; Wasielewski W.-Jos, *Die Violine und ihre Meister,* Leipzig, 1904 (4e edition); *Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert,* Berlin, 1878, *Die Violine im XVII Jahrhundert,* Bonn, Cohen und Sohn, 1874.

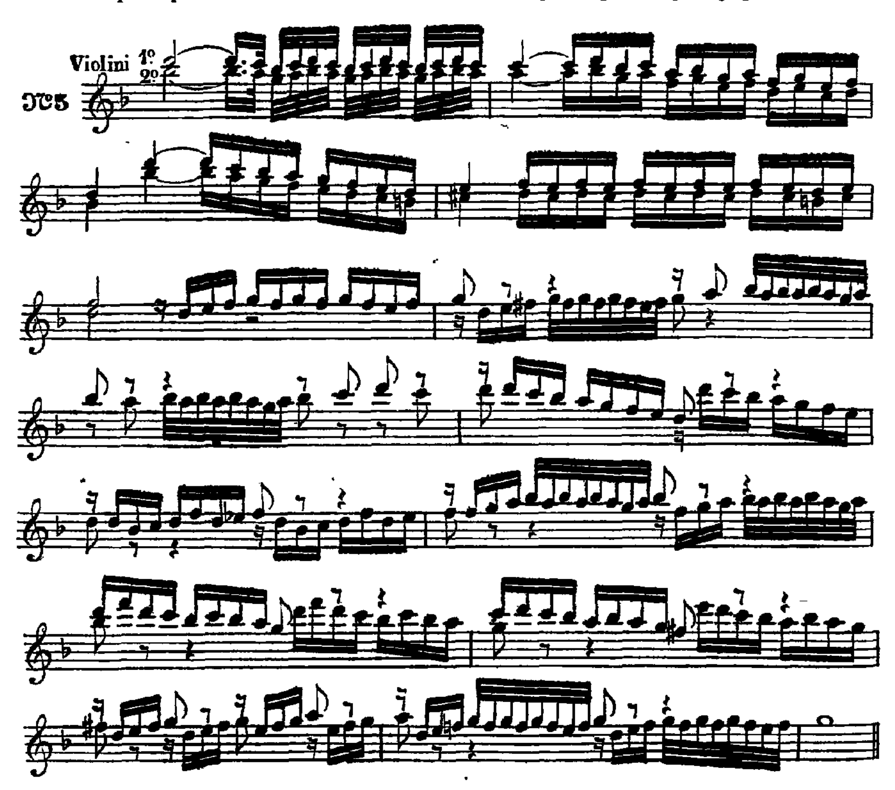
Sai et Gabriel Nadrin, Italiens, joueurs de violons de la chambre dudict Seigneur», et six autres « compagnons » dont le nom n'a pas été cité[1].

Avec plus de chance que dans l'invention du piano, où la production étrangère devait surpasser bientôt la sienne, l'Italie, dans l'art du violon, continua à tenir longtemps le premier rang non seulement pour les compositeurs et les exécutants, mais surtout, d'une manière absolue, pour ses luthiers. Ce qui n'est pas indifférent dans le développement atteint par la technique générale, car dans les relations presque quotidiennes entre les luthiers et les exécutants, les premiers trouvaient chez les artistes un guide pour le perfectionnement des modeles, et les artistes puisaient dans l'œuvre des luthiers un matériel qui répondait toujours plus parfaitement aux progrès de l'art.

I

Dans la période que j'ai appelée des Précurseurs, les *Canzoni da sonare* et même les premières *Sonate* de Giovanni Gabrieli, publiées en 1615, le plus souvent ne nous indiquent pas si c'étaient réellement les instruments à archet qui les interprétaient, et lorsque cela peut se deviner, notre choix est incertain entre les violes et les violons. Les œuvres de Floriano Maschera, organiste et violoniste de Brescia, que j'ai déjà mentionné, ont été réimprimées par M. Wasielewski; mais on doit les considérer plutôt comme des essais de l'art instrumental naissant que comme de vraies et propres compositions pour violon. De même, dans les concerts de Andrea et Giovanni Gabrieli, en 1587, le violon avec des *cornetti* (instruments de bois) et trombones est employé pour redoubler les voix du chant. Ce sont presque des escarmouches d'avant-postes après lesquelles, conscience acquise de sa valeur, le violon se jettera dans la bataille des temps nouveaux.

Chez les deux Gabrieli le violon semble déjà atteindre la 3e position; dans les partitions des auteurs d'opéra, poussé par le besoin d'expression inhérente au drame, il gagne la 5e position avec une telle rapidité de passages et une telle alternative d'entrées que, pour ce temps, elles offrent le plus grand intérêt. C'est encore Monteverde qui, en 1610, nous en donne le modèle, avec cette entrée pour deux violons séparés après un passage pour deux *cornetti*.



Pour l'histoire de l'art italien, tout aussi intéressantes sont les indications du *pizzicato*, qu'il indique ainsi : *Qui si lascia l'arco, e si strappano le corde con duoi diti* (Ici l'on doit mettre de côté l'archet et pincer les cordes avec les doigts); et ensuite : *Qui si ripiglia l'arco* (Ici l'on reprend l'archet). Enfin, quand

1. L'œuvre de Ganassi porte : *Regola Rubertina, Regola che insegna sonar de viola darcho Tasteda de Silvestro ganassi dal fontego* (à la fin) : *In Venetia ad instantia de l'autore MDXLII;* celle-ci est suivie d'une seconde partie. L'unique exemplaire est possédé par la Biblioth. music. de Bologne. Les renseignements donnés par Vidal ou par Grillet se trouvent dans les œuvres déjà citées.

il parle de l'expression à obtenir par le jeu de l'archet, en disant *questa ultima nota va in arcata morendo* (cette dernière note veut un coup d'archet en mourant), on est amené à conclure que la technique instrumentale du violon offrait déjà aux compositeurs et aux virtuoses des moyens considérables.

C'est précisément après ces essais que l'on voit paraître les vrais violonistes, tels que Biagio Marini, qui mourut à Padoue en 1660 environ, et qui, à défaut de renseignements sur sa vie, nous laisse bon nombre d'œuvres musicales publiées entre 1617 et 1665. Elles nous apprennent qu'il fut violoniste, car il s'appelle ainsi dans l'œuvre V, parue en 1622, où il se déclare joueur de violon chez le Duc de Parme[1]. Dans ces *Scherzi e Canzonette, comme* l'auteur les appelle, il borne l'exécution à la guitare avec d'autres instruments et confie au violon seulement la ritournelle. Le violon joue un rôle bien plus important dans un Capriccio de l'œuvre VIII, où l'exécution de quatre parties est confiée à deux violons, et quelques *Sonate capricciose* pour exécuter deux ou trois parties sur un seul violon[2].

Cela semble intéresser déjà la technique de l'instrument; mais l'importance historique du compositeur réside dans le développement qu'il donne à la forme et qui se manifeste surtout dans l'op. 22, imprimé à Venise chez Magni en 1655. C'est un recueil de Sonates de chambre et d'église à deux, trois, quatre parties. L'on y trouve des *Balletti, Sarabande, Correnti, Sinfonie, Sonate* avec une *Passacaglia*. Le progrès qu'on y aperçoit est commun aux compositeurs les plus avancés de l'époque; toutefois il n'en est pas moins digne d'être considéré. Une de ses Sonates, publiée en 1655 et reportée par M. Wasielewski au n° 22 de l'œuvre citée, est déjà composée de temps distincts, qu'il désigne sous le nom de première partie (en C), seconde partie (*Allegro* en C), troisième partie (en 3/2). Ce fait, qui n'est pas nouveau dans le développement de la forme, est pourtant intéressant dans le champ du violon. Il se manifestait déjà dans quelques modèles précédents, et nous en avons trouvé des essais dans la *Toccata* avec la ritournelle de Monteverde que nous avons citée à propos des précurseurs, et dans la symphonie de S. *Alessio* de Landi. Dans la première, en effet, la phrase de la *Toccata* se répète trois fois; cette succession de trois reprises pourra engendrer les trois temps. Dans la seconde, la subdivision est encore plus évidente; la symphonie qui précède le prologue le prouve : les temps se séparent toujours davantage : l'évolution qui nous amènera au développement successif de la forme poursuit son chemin.

L'indication contenue dans la pièce 22 de Biagio Marini et l'époque considérée demandent quelques observations. La *Canzona da sonare* nous a amenés à la *Sonata*, et la Sonate se divise en Sonate d'Église et Sonate de chambre. Quelle est la forme désignée par ces titres? Quels en sont les caractères? Pour répondre on doit revenir au moment où l'art nouveau découle des genres vocaux. Les premières esquisses instrumentales sont appelées indifféremment *Sonate, Canzoni* ou symphonies; et tous ces titres sont attribués à des œuvres conçues en dehors de toute préoccupation des instruments. Mais, dès le début du XVIIe siècle, vers 1630, dans quelques compositions la succession alternée de mouvements lents et de mouvements vifs commence à paraître, ce qui nous amènera aux modèles de la Sonate classique pour violon. Et c'est alors que la Sonate d'église commence à différer de la Sonate de chambre par des caractères déterminés : on peut tirer des exemples de l'œuvre de Massimiliano Neri, auquel on a bien des fois attribué cette distinction.

La Sonate d'église à cette époque est le plus souvent formée de trois ou quatre mouvements : un Prélude lent et de caractère grave, un *Allegro* en style fugué, un second grave, un final *Allegro*. Dans la Sonate de chambre, au contraire, on voit prédominer les Danses, mais de sorte que les graves *Sarabande* et *Allemanne* sont alternées aux *Gighe* et *Gavotte* sentimentales. En d'autres termes, il s'agit d'un seul principe de formes reposant sur les contrastes, qui acquiert un caractère sacré ou profane selon les éléments adoptés.

Bientôt dans le développement de l'art ces distinctions s'évanouissent et le principe qui les règle survit seulement. La Sonate de chambre, se développant toujours davantage, commence à idéaliser les formes de danse, les étend, les perfectionne, et élabore à son gré ces matériaux sonores qu'elle possède tout à fait, en tirant de la Sonate d'église la gravité qu'elle ne possédait pas. Par contre, dans la Sonate d'église on aperçoit la recherche d'une plus grande légèreté, particulière à l'élément profane; et dans cette permutation c'est la Sonate de chambre qui va dominer, et ce nom sera désormais réservé aux compositions pour violon. C'est elle aussi qui va inspirer aux luthistes français de la fin de ce XVIIe siècle la « Suite » qui, sous les noms de « Partie » et de « Ordre » (ce dernier dans Couperin), revient souvent dans les études que l'on fait sur l'art passé.

C'est avec Paolo Quagliati, organiste à l'église de « Santa Maria Maggiore », à Rome, en 1608, que nous reprenons notre ordre chronologique. Il n'oublie point le violon, pour lequel il écrit quelques-unes des compositions contenues dans sa *Sfera armoniosa*, où au violon est associé le théorbe[3]; toutefois il se manifeste mieux dans le rôle d'organiste, quoique dans *Il Carro di fedeltà d'amore*, publié en 1611 et dans les nombreuses publications de *Canzonette*, dont la plupart sont peu spirituelles, il ne se révèle pas contraire aux tendances de l'art profane. Un plus grand intérêt nous offre Carlo Farina ou Farini, selon un de ses biographes[4], né à Mantoue et ayant vécu à Masse de 1635 jusqu'à 1638. Ses œuvres nous appren-

---

1 *Scherzi e Canzonette a una e due voci di Biagio Marini Musico, e Sonator di Violino dell' A. S. di Parma : Accomodate da cantarsi nel Chitarone. Chitariglio, et altri stromenti simili · con i suoi Ritorneli per il Violino e Chitarone. Opera Quinta.... In Parma, 1622. Appresso Anteo Viotti.*

2. *Sonate, Symphonie, Canzoni, Pass' e mezi, Baletti, Corenti, Gagliarde, et Retornelli a 1, 2, 3, 4, 5 et 6 voci per ogni sorte d'instrumenti Un Capriccio per sonar con due Violini quattro parti... Et alcune Sonate capricciose per sonar due e tre parti con il Violino solo con altre curiose et moderne inventioni. Op. ottava.* Venise, 1626, Magni. Ces œuvres se trouvent dans la Biblioth. music. de Bologne. V. une *Romanesca per Violino solo e Basso, se piace*, et une *Martinenga* en WASIELEWSKI, *Die Violine im XVII Jahrhundert*, edit. citée

3. *La sfera armoniosa*. etc, Rome, Robletti, 1623, renferme 27 chants à une ou deux voix, quelques-uns avec violon et théorbe V. EITNER, *Quellen Lexicon* On y trouve aussi l'indication des autres œuvres.

4. NERICI L., *Storia della musica in Lucca*. Lucques, 1879. Parmi les œuvres sur lesquelles cette opinion est fondée, V *Libro delle Pavane, Gagliarde, Brand, Mascherata, Aria francesa, Volte, Balletti, Sonate, Canzone a due, tre et quattro voci con il Basso per sonare.* Dresde, 1626. *Ander Theil Newer Paduanen, Curranten, Frantzosischen Arien*, etc., Dresde, 1627. Pour d'autres indications, V. EITNER, *Quellen Lexicon*. Le *Capriccio stravagante* est publié en WASIELEWSKI, *Die Violine im XVII Jahrhundert*

nent qu'en 1626 et les années suivantes il était violoniste de la Hof-Kapelle de Dresde, et précisément à Dresde sont imprimées ses compositions, où, si la technique de la forme n'atteint pas une hauteur nouvelle, toutefois la virtuosité de l'exécutant tente de s'imposer par des bizarreries et des caprices, une variété de coups d'archet et de jeux de cordes doubles assez caractéristiques. L'auteur ne dépasse pas la troisième position; il préfère l'effet mécanique à la profondeur de conception : c'est presque l'affirmation de la virtuosité qui va dominer dans toutes les écoles. Et pour démontrer le degré atteint par la technique, Farina aime à imiter les timbales, le tambour, la poule, le miaulement du chat, nous apprenant aussi le moyen par lequel ces jeux de description doivent être obtenus. Dans le *Capriccio stravagante* publié à Dresde en 1627 et reproduit par M. Wasielewski dans son œuvre « Die Violine im XVII. Jahrhundert » on voit le jeu des cordes du violon frappées avec l'archet :

N° 4 Qui si bate con il legno del archetto sopra le corde

L'impulsion donnée, on s'avance vite vers le perfectionnement des matériaux et du sentiment artistique. Tarquinio Merula nous reconduit dans ces régions qui ont donné à l'art musical italien et à l'histoire des instruments à archet une des meilleures contributions. Il est maître de chapelle à la cathédrale de Bergame en 1623; en 1628, organiste et maître de chapelle à l'église de Sainte-Agathe et maître de chapelle à la cathédrale de Crémone. Ensuite, en 1640, il est académicien et organiste à Bologne, douze ans après de nouveau à Crémone. Les fonctions d'organiste qu'il remplissait chez le roi de Pologne, ainsi que nous le savons par l'ouvrage VI publié à Venise en 1624, lui avaient valu le titre de chevalier, qu'il prend dans les publications suivantes. L'art de la forme chez ce compositeur suit le développement incertain des contemporains; le style, ou, pour mieux dire, la technique du violon s'avantage d'une facilité dans le changement de position. Ce qui apporte de la vie et de l'élan dans la ligne mélodique, désormais séparée des genres pour chant qui dominaient chez les précurseurs. Vers la moitié du XVII[e] siècle il faut citer Paolo Uccellini, Giovanni-Battista Fontana, Bartolomeo Mont'Albano, Massimiliano Neri, Andrea Falconieri, qui, avec Picchi, Cifra et Possenti, dont les œuvres se développent à cette époque, suivent le mouvement de progrès et souvent apportent à l'art instrumental quelque élément nouveau. Ainsi, dans les ouvrages de ces Italiens on peut déjà trouver les indications expressives que M. Burney disait avoir vues la première fois, et avec des mots italiens, dans la musique écrite par Mathew Lock pour la *Tempête*, en 1670. Parmi les autres nous en avons une preuve dans Bartolomeo Mont'Albano de Bologne avec ses Symphonies pour un et deux violons, à deux violons et trombones, avec sa partition pour l'orgue, quelques-unes pour quatre violes, publiées à Palerme chez Gio.-Battista Maringo en 1629. On y voit indiqué le *piano* et le *forte* : les indications de *tardo* et *presto* se trouvent aussi dans les œuvres de ses contemporains, et c'est encore une preuve des tendances expressives que la musique instrumentale rendait toujours plus sensibles[1].

On aperçoit d'autres qualités importantes dans l'ouvrage posthume de Giovanni-Battista Fontana, né à Brescia et mort de la peste dans cette ville en 1630. Dans la publication faite à Venise, chez Magni, en 1641, par l'éditeur Reghino, Fontana est mentionné comme « un des virtuoses les plus singuliers de son âge dans l'art de jouer du violon ». Les compositions sont des *Sonate a 1, 2 e 3 per Violino o Cornetto, Fagotto, Chitarone, Violoncino e simile altro istrumento*. Elles aident le développement du style qui, dans la musique de chambre, va atteindre le degré d'une vraie indépendance.

A cet égard, Andrea Falconiero ou Falconieri mérite un examen particulier, parce qu'il caractérise ses compositions, mieux que les autres, par un traitement tout personnel. Il ne s'adonne pas seulement au violon, car, même dans l'œuvre que nous considérons comme la plus importante pour notre étude, parue en 1650 à Naples, il compose « pour violons et violes, ou d'autres instruments ». Mais son importance est due à la composition, où la forme et le fond sont au-dessus de la médiocrité[2]. Et dans cet acheminement de la forme qui connaît les nouvelles tendances et recherche le développement et l'ordre, on trouve encore Giovanni Legrenzi et Giovanni-Maria Bononcini, tous deux originaires de ces villes qui, de même que Bergame et Modène, nous présentèrent bon nombre d'artistes : ils étaient donc destinés à pousser la graduelle transformation de la Sonate pour violon[3]. Giovanni Legrenzi, d'abord organiste de la cathédrale de Bergame[1], ensuite directeur du Conservatoire (Hospice) des Mendiants à Venise, et en 1685 maître de chapelle à Saint-Marc, apporte à la composition instrumentale une connaissance des ins-

1. On le trouve cité comme « Montalbano », quoique, même dans l'œuvre 2 et 3, publiée à Palerme en 1629, il écrive « Mont'Albano ». Il était moine et maître de chapelle à Saint-François de Palerme. L'œuvre citée et les deux autres existent dans la Bibliothèque de Bologne, où j'en ai pris connaissance : les indications de *piano* et *forte*, etc., sont relevées par M. Torchi dans l'œuvre citée.

2. Il est connu sous le nom de « Falconieri », toutefois dans l'œuvre publiée à Naples en 1650, chez Pacini et Ricci, il est appelé « Falconiero ». On ne possède pas de renseignements sur sa vie : la dédicace du *Libro primo di Villanelle a una, due et tre voci con l'alfabeto per la chitariglia spagnuola* au cardinal de Medicis, et publié à Rome en 1616 chez Robletti, nous laisse supposer qu'à cette époque il était à Rome. Il se transporta probablement à Florence. V. BERTOLOTTI A., *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova* depuis le XV[e] siècle jusqu'au XVIII[e], Milan, Ricordi, 1890. EITNER ignore son œuvre la plus intéressante : *Il primo Libro di Canzone, Sinfonie, Fantasie, Capricci, Brandi, Correnti, Gagliarde, Alemane, Volte per Violini e Viole, ouero altro stromento a uno, due o trè con il Basso continuo... In Napoli appresso Pietro Pacini e Gius. Ricci, 1650*. V. Cath. Bibl. Bologne.

3. Legrenzi Giovanni, né à Clusone, près de Bergame, vers 1625, mort à Venise le 26 mai 1690, selon RIEMANN; 26 juillet, selon EITNER. Il fut élève de G. Rovetta et C. Pallavicino. V. CAFFI F., *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797*. Antonelli, Venise, 1854-55. LA MARA, *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten*, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1886. Pour la liste de ses éditions, V. EITNER, *Quellen Lexicon*.

Bononcini Giovanni Maria, né à Modène vers 1640, y mourut le 19 novembre 1678. Ses œuvres, publiées en 1675, nous apprennent qu'il était maître de chapelle de la cathédrale de Modène, *direttore del concerto del Sereniss. Signor Duca Francesco II°*. V. notice même dans LA MARA, op. cit. Pour la liste de ses œuvres, V. EITNER, *Quellen Lexicon*.

truments qui le faisait considérer comme un des meilleurs de son époque. Cette culture lui permit de réformer l'orchestre de Saint-Marc, qui sous sa direction atteignit le nombre de 34 exécutants. Il se composait de 8 violons, 11 petites violes ou *violette*, 2 dessus de viole, 3 gambes et contrebasses de viole, 4 théorbes, 2 *cornetti*, 1 basson, 3 trombones. En observant encore aujourd'hui la partie d'accompagnement dans ses œuvres (il en laissa 17), on doit reconnaître la sûreté dans le maniement des masses orchestrales et l'intuition des effets. Trois de ses Sonates ont été reproduites dans l'œuvre de M. Wasielewski, maintes fois mentionnée ici; elles démontrent que la forme s'élargit, que la technique du violon devient plus légère. Parmi ses élèves on peut mentionner Lotti et Gasparini; Bach et Haendel ont développé des thèmes tirés de ses œuvres, le premier avec une fugue pour orgue, en *ut mineur*, sur un *Tema Legrentianum elaboratum cum subiecto pedaliter;* Haendel dans un chœur de l'*Oratorio Sansone*, dans lequel il paraphrasa un thème du motet de Legrenzi *Intret in conspectu*. Dans le riche catalogue de ses œuvres transcrit par M. Rob. Eitner, nous remarquons plusieurs sonates qui offrent un intérêt particulier : telles sont les *Sonate a due e tre* publiées à Venise en 1655 chez Magni; celles qui ont paru en 1663 pour deux jusqu'à six instruments; celles de 1677 pour deux violons et *violone*. Celles-ci, de même que les autres œuvres où les instruments jouent leur rôle, donnent à l'art italien un noble exemple.

Avec lui Giovanni-Maria Bononcini, dont les *Sonate da camera e da ballo, a 1, 2, 3 e 4*, pour deux violons, épinette ou *violone* (Venise, chez Magni, 1667), les *Varii Fiori del Giardino musicale, ovvero Sonate da camera a 2, 3, 4 col basso continuo per due violini, alto e violone* (Bologne, chez Monti, 1669) et d'autres compositions, quelques-unes encore manuscrites, possédées par la Bibliothèque de Modène, fournissent un nouvel exemple sur la formation progressive de la suite avec des points de transition aux compositions modernes.

A cette époque, parmi tous ceux qui suivent le développement croissant de l'art, est en honneur un des meilleurs maîtres que l'Italie possède avant Corelli et avant la nouvelle période des formes de la Sonate pour instruments à archet. Il s'agit de Giovan-Battista Vitali, né à Crémone ainsi que tant d'autres artistes, et dont la vie se développe entièrement dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Il débute dans sa carrière musicale comme *Sonatore di violone da brazzo*[1] à Saint-Pétrone de Bologne : tel est du moins le titre qu'il prend dans ses publications depuis 1666 jusqu'à 1668. Ensuite, dans les œuvres qu'il publie peu à peu, il se dit *Maestro di Cappella del Santissimo Rosario di Bologna* (1674), *Vice Maestro di Cappella dell' Altezza Serenissima di Modona* (sic), et enfin *Maestro di Cappella dell' A. S. del Signor Duca di Modena* : dans toutes il est qualifié d'Académicien *Filaschiese*. Les dédicaces de ces œuvres et les notes faites par les éditeurs dans les rééditions nous témoignent en quel honneur Vitali était tenu, et il mérite cette estime même aujourd'hui, si l'on songe non seulement au génie, mais encore à la profonde culture musicale que ses compositions révèlent. Il aimait souvent les artifices du contrepoint, tels que des compositions entières en canons *cancricans*, à opposition de rythmes entre une partie et l'autre, à énigmes, ou avec l'exclusion voulue de quelques notes. Nous citons ces bizarreries, qui n'ajoutent pas beaucoup à la valeur de l'artiste, mais qui prouvent la technique admirable qu'il possédait. Quand il s'abandonne à ces caprices, dont on trouve de nombreux exemples dans l'op. 13, publié chez Cassiani à Modène, en 1689, il risque d'aboutir à de sèches combinaisons. Pourtant même alors — et on va en trouver des exemples dans la Sonate II — il mêle à ces jeux des pages tellement artistiques, qu'on lui pardonne ce retour aux goûts dominants de l'école flamande. Ainsi, cette œuvre 13, à celui qui en considère une seule partie, peut sembler un désert; mais, comme aurait pu dire A. de Musset, « dans ce désert il y a un peuple de pensées qui prient ».

Né environ en 1644, pres de Crémone, Vitali mourut à Modène le 12 octobre 1692. Cette année, faute de dates certaines, semble être confirmée par la dédicace qu'en décembre 1692 son fils Tommaso-Antonio Vitali faisait à Marguerite Farnèse d'Este, duchesse de Modène, dans l'œuvre 14 de son père Giovanni-Battista dont *fu dalla morte troncata la vita e arrestato alle fatiche il corso* (*la vie fut retranchée par la mort et dont ainsi le cours des travaux fut arrêté*), selon les mots de la dédicace. Dans la seconde moitié du XVIIe siecle ces œuvres brillent de tout leur éclat : elles se divisent en *Balletti, Gighe, Correnti, Sarabande*, instrumentées pour deux et jusqu'à six instruments : parmi elles, les plus importantes pour notre étude sont les *Sonate da camera a tre, due Violini e Violone* dans ladite édition posthume de 1692. Dans les œuvres précédentes, parues en 1666, 67, 68, 71, etc., toutes possédées par la Bibliothèque musicale de Bologne (Catal. Gaspari), les compositions se développent pour deux violons avec une basse continue tantôt pour épinette, tantôt pour orgue ou *violon*. Le progrès est toujours plus sensible dans ces dernières : l'instrumentation connaît les effets sûrs qu'elle veut obtenir; la forme se concrète et s'élargit.
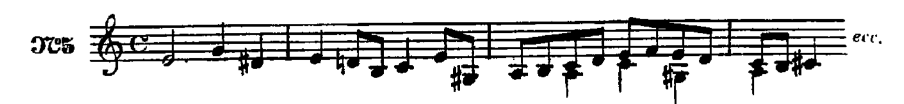
Ici on doit se rappeler que dans l'effort incessant pour créer un style instrumental, propre à la sonate de chambre, les compositeurs alternent les thèmes de danse avec de petites formes qui dérivent d'elles, de sorte que la composition procède par fragments. Le goût, la préoccupation de l'unité, reparaissent souvent; mais ce n'est pas encore la solidité adamantine que les classiques vont obtenir par l'analyse thématique du premier temps de sonate. Et c'est précisément alors que, dans la phase de transition entre les incertitudes des précurseurs et les temps nouveaux, poussés par le besoin d'unité, les compositeurs forment les divers temps de la suite avec des

1. « Violone » à la française, et non « violino », comme M. Eitner l'écrit, se trouve dans ses œuvres que j'ai examinées. V. Catal. Biblioth. music. de Bologne, IV, p. 158, 59, 60, 61, 62. Riemann confond G.-B. Vitali avec son fils Tomaso Antonio; l'existence de ces deux violonistes, dont le second est fils du premier, résulte évidemment de la dédicace de l'op. 14 de Vitali susdite. Les bizarreries musicales que je mentionne se trouvent recueillies dans l'op. 13 publiée en 1689 à Modène, que l'auteur écrit *Modona*. Pour les nombreuses éditions et les manuscrits conservés à Modène, V. Eitner, *Quellen Lexicon;* V. aussi Valdrighi, *Cappelle, Concerti e musiche di Casa d'Este dal secolo XV al XVIIIe*, Modène, Vincenzi et Zipoli, 1884. Plusieurs *sonate* de Vitali sont publiées dans l'œuvre de M. Wasielewski, *Die Violine im XVII Jahrhunderte.*

Un autre Vitali, Filippo, est cité par Wasielewski parmi les violonistes italiens, pour les *Intermedi fatti per la Commedia degli Accademici Incostanti recitata nel Palazzo del Casino dell' Ill. Rev. S. Cardinale de Medici l'anno 1622. Firenze, 1623, Pietro Cecconcelli.* Mais avec cet auteur nous sommes dans la vraie période de préparation, et l'intérêt de ses œuvres est surtout historique. Toute sa production se développe dans la première moitié du XVIIe siècle. La Biblioth. music. de Berlin possède en manuscrit un *Laudate pueri a tre Violini, Violetta, Fagotto Canto Tenore e Organo.* V. Eitner, *Quellen Lexicon.*
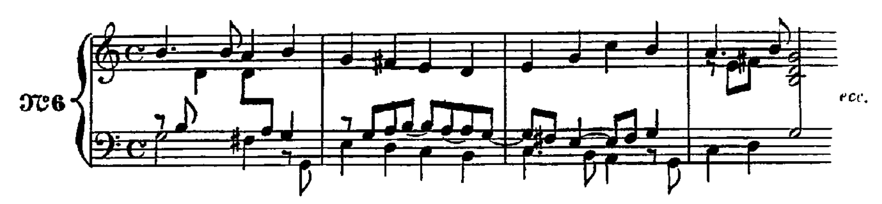
modifications d'un même thème. C'est un arrangement entre la forme de variation et la technique du développement : on pourrait encore le considérer comme le fait antécédent de la transformation par laquelle la petite variation de ces temps éloignés, entièrement liée au rythme original du thème, nous conduira jusqu'à l'immense variété de Beethoven, Brahms et des compositeurs contemporains. (Le type nous en est donné par les variations de la Symphonie en *ut mineur* de Glazounow et celles de Elgar.) Ces artifices en Italie sont très anciens. Déjà, dans la *Canzone capricciosa* de Vincenzo Pellegrini, publiée à Venise en 1599, on trouve des essais dont je reparlerai dans l'étude des organistes.

Frescobaldi, qui suivait ce système, nous en donne les traces évidentes dans la formation thématique d'ensemble de la fugue sur le thème :
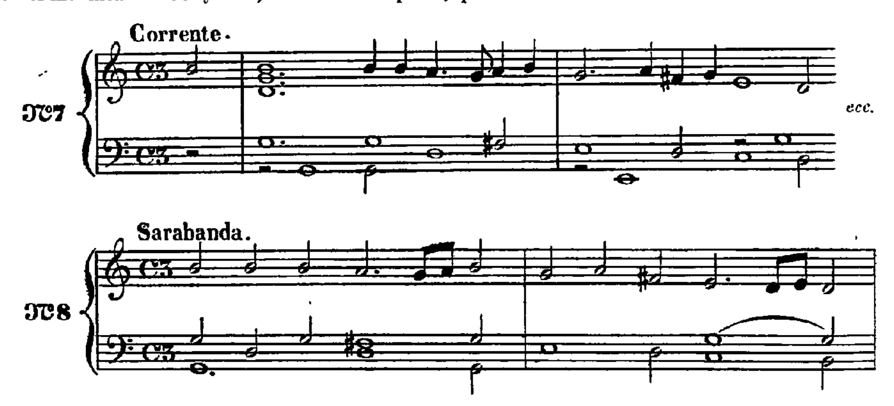


C'est ce qui paraît souvent chez les élèves de Frescobaldi, parmi lesquels il y a aussi Froberger; et c'est Froberger qui, un des premiers en Allemagne, suit l'usage de former les divers temps de la suite avec un même thème modifié : ce qu'on voit dans ces fragments des *Partite sulla Meyerin*[1].

Le thème fondamental est ainsi proposé :



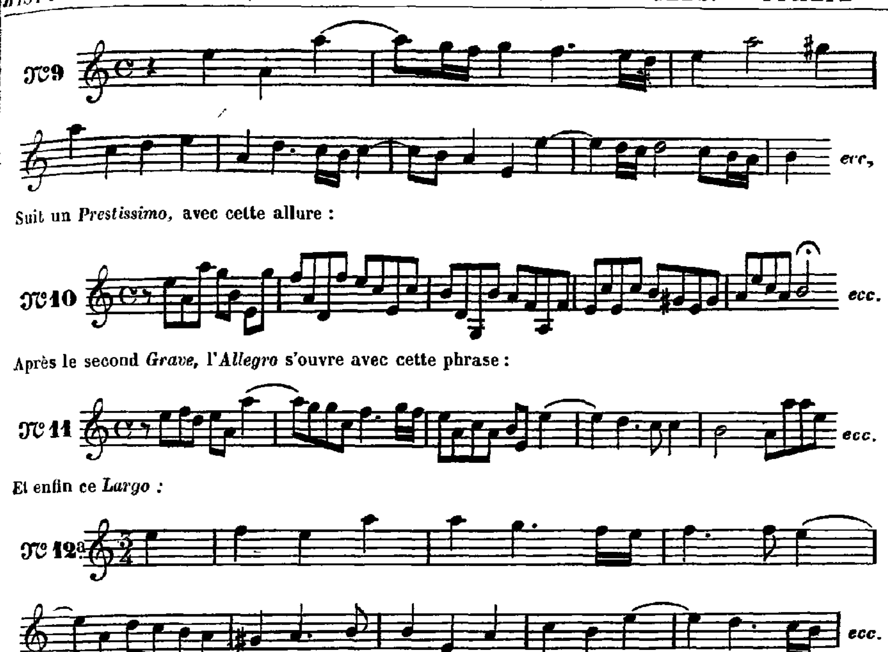
Froberger, après l'avoir richement varié avec de petites modifications de rythme, s'en sert encore pour en tirer les thèmes de la *Corrente* et de la *Sarabanda* qui suivent.



Or, quand on considère ces modèles et que l'on pense qu'ils se rattachent aux essais que le grand Frescobaldi avait précédemment donnés, quand on en trouve plus évidentes les traces dans Jean Kuhnau (V. suite en *mi* mineur), dans Mattheson (V. suite en *mi* mineur), jusqu'à ce que le principe atteigne son développement complet dans le grand art de Bach; quand enfin on voit la continuité de la tradition chez les maîtres italiens, comme Vitali le démontre, on est obligé de reconnaître que l'Italie suivit la première l'initiative courageuse sur le chemin de ce développement progressif. Et les exemples qu'on vient d'examiner sont précieux dans l'étude sur l'unité de la forme dans la composition. M. Torchi a observé ce fait en mentionnant les partitions de Muffat et les œuvres de Bach et de Haendel : nous le confirmons ici, même en remontant à la période antérieure qui comprend les précurseurs allemands. Pour en donner un exemple, je cite de l'étude de M. Torchi les transformations intelligentes que Vitali accomplit sur le thème de la Sonate II, qui fait partie des *Artificii musicali* (op. 13), publiés à Modène, chez Eredi Cassiani, en 1689. Le *Grave* qui ouvre la composition comme un prélude, propose ce thème :

1. Villanis (L.-A.), *l'Arte del Clavicembalo*, Torino, Bocca, 1901, IIIe livre (Allemagne, § IV, pages 359-360).
On y trouve reproduits les exemples relatifs à Kuhnau et Mattheson, aux pages 367-368, 374, 375, 376. V. encore le § III : *Il Concetto d'unità nella composizione*.





Pour ce qui concerne la construction formelle, le plus souvent on suit avec conscience de systeme la *division binaire de chaque temps*, de sorte qu'il reste séparé en deux parties tout à fait distinctes. La phrase et les parties harmoniques ou du contrepoint qui l'accompagnent procèdent de la tonique à la dominante : ici, le morceau tout entier se répète avec une ritournelle qui va devenir typique dans l'école classique imminente. Après la ritournelle on trouve un bref développement de la première idée ou des premieres idées qui de la dominante descendent à la tonique; ce qui n'exclut pas la modulation dans les tonalités relatives. Tout cela paraît dans Domenico Scarlatti et chez les précurseurs de Ch.-Ph.-Emanuel Bach, auquel on attribue trop souvent la création de la moderne *Sonata*. On peut voir qu'elle est précédée en Italie par les tentatives de nombreux artistes, parmi lesquels Vitali mérite une place de choix.

Considérons maintenant le chemin parcouru. De la Sonate pour trois violons et basse, de Giovanni Gabrieli (1567-1612), en un seul temps et avec pluralité de thèmes, on est arrivé, dans la seconde moitié du XVIIe siecle, à l'unité thématique de G.-B. Vitali. La forme de la composition instrumentale, que dans les premiers essais on tirait des simples chansons *sine textu* en usage au XVIe siècle, maintenant a acquis sa personnalité. La première forme, imparfaite, reposait entièrement sur l'imitation : un theme proposé et imité par les autres voix était suivi d'un bref silence après lequel un second thème était proposé et de nouveau imité. On procédait ainsi jusqu'à la fin d'imitation en imitation, sans autre principe de forme. Il s'ensuivait un procédé à fragments et la plus complète liberté d'expositions thématiques, que les brèves périodes imitatives unissaient. La tonalité des ouvrages se ressentait encore de l'incertitude des anciennes échelles : la modernité des œuvres se bornait ainsi à quelques trouvailles du génie du créateur.

Or, par contre, la pluralité excessive des thèmes, comme on l'a vu, est raisonnablement diminuée, sans exclure les apparitions d'épisodes qui concèdent à chaque temps une allure plus ample et plus commode. Dans leur succession on cherche le contraste au moyen du rythme tantôt grave, tantôt vif, qui les caractérise. Le plus souvent ils se suivent par ordre de trois : chaque temps est enrichi de la ritournelle et se présente avec deux thèmes. Vitali et même ses prédécesseurs, tels que Uccellini et Allegri, nous en ont déjà offert des exemples. C'est la conception de l'ancienne *Sonata*, de laquelle va dériver la construction moderne. Le charme de la phrase mélodique nous parle de la période classique à venir : la tonalité est tout à fait moderne et sûre des modulations. Le XVIIe siècle est fini : les compositeurs italiens de cette période sont les pères du style instrumental que l'Allemagne va monopoliser.

Vitali, par sa riche production, est le maître de ce temps, puisque son œuvre engendre des imitateurs et favorise la floraison de bonnes pieces instrumentales. Son influence s'exerce sur Bartolomeo Laurenti, Giuseppe Jachini ou Jacchini et Giuseppe Matteo Alberti : le premier et le troisième violonistes à l'église de Saint-Petrone à Bologne, violoncelliste le second. La forme de *Grave, Allegro, Adagio, Allegro*, recherche toujours les contrastes rythmiques. L'exposition et la succession des thèmes suit les principes qu'on a déjà vus. Quelquefois de petites tentatives de développement apparaissent : c'est l'influence de l'époque qui, avec de nouveaux artifices, donne une ampleur progressive à chaque temps. Peu éloignés de ces modeles on trouve les *Balletti* et les *Correnti*, pour deux violons, un violoncelle et une basse conti-

nue que Carlo-Filippo Belisi publiait à Bologne en 1691 et que M. Wasielewski a reproduits dans son œuvre déjà mentionnée. Le milieu musical est formé : l'haleine printanière réveille une floraison d'artistes.

La richesse de la production italienne, en ce moment heureux de l'histoire de l'art, rend bien difficile la tâche de grouper suivant un ordre les différents créateurs, chacun desquels, parmi les tendances communes, possède souvent de rares qualités personnelles.

Vers la fin de ce xviie siècle on trouve les publications de Andrea Grossi, Pietro et Giovan-Battista degli Antonii, Domenico Gabrielli, Giambattista Gigli, Giovanni-Battista Mazzaferrata (ou Mazza Ferrata), Giovanni-Battista Bassani. On manquerait presque de renseignements sur eux sans leurs œuvres publiées à plusieurs reprises. Il s'agit d'un matériel historique que les savants modernes, par conséquent, ne peuvent connaître que difficilement, ce qui rendrait nécessaires et bienvenues de nouvelles éditions qui pourraient le rapprocher du monde musical contemporain.

Suivant l'ordre des noms cités, trois publications surtout nous font remarquer Andrea Grossi, violoniste du duc de Mantoue à la fin du xviie siècle et né dans cette ville, selon la dédicace de l'œuvre II publiée à Bologne, chez Giacomo Monti, en 1679. Elle comprend *Balletti, Correnti, Sarabande e Gighe a tre, due Violini e Violone, ouero Spinetta;* suit l'œuvre IIIe *Sonate a due, tre, quattro e cinque Istromenti di Andrea Grossi Musico e Sonatore di Violino* (Bologne, chez Monti, 1682) et la IVe *Sonate a tre, due Violini e Violone, con il basso continuo per l'Organo* (Bologne, chez Monti, 1685). A cet artiste qui pourtant nous paraît très bon, M. Gerber ne consacre que peu de mots en *Neues Histor-biog. Lexicon der Tonkunst* (1812); M. Eitner, si louablement minutieux, en note le nom sans donner l'indication des œuvres qu'on trouve dans le Catalogue de la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne, IVe, 115-116. Pour justifier M. Eitner, je note ici que le IVe volume dudit catalogue n'était pas encore publié lorsqu'il écrivait : c'est son silence qui explique l'énumération faite ici des ouvrages du violoniste Grossi.

Pour juger de l'importance de ces œuvres, il faut les lier au mouvement complexe des esprits qui, à cette époque, paraît évident. Il se manifeste dans l'étude progressive où nous nous sommes attardés et se rattache au développement général de l'Europe. Ainsi que les violonistes en Italie, Bach et Haendel en Allemagne et en Angleterre, Lully en France, ont affirmé la suprématie de l'art instrumental. Même sans les rapports d'écoles, le milieu musical inspire aux artistes une croissante sûreté dans le maniement des formes. Considérés à l'égard d'un seul individu créateur, tous les ouvrages semblent s'arrêter à une phase de perfection plus ou moins atteinte; considérés comme les mots d'un grand alphabet, ils nous démontrent ce chemin fatal. C'est le même fait qui amenait Charles Letourneau à observer : « Tout semblerait immuable et immobile si, ouvertes devant nous, les annales de l'humanité ne nous criaient bien haut que le progrès n'est pas un rêve. »
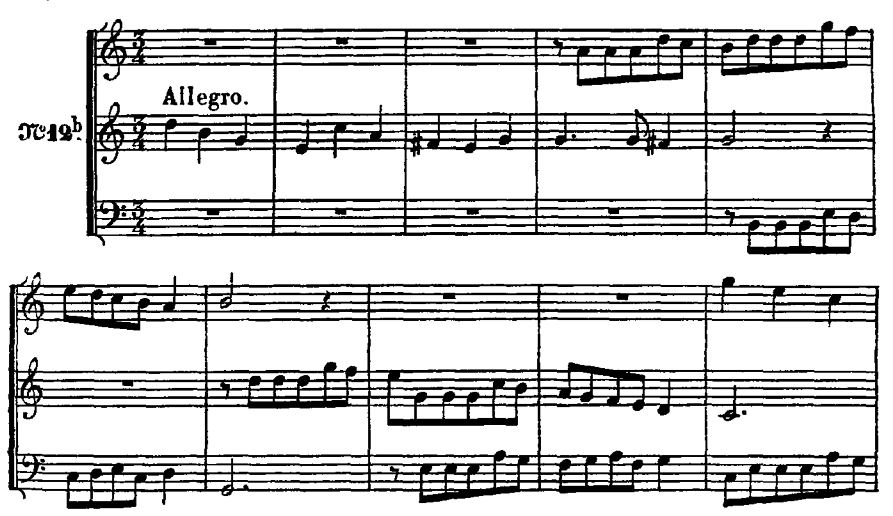
Chez Grossi ce progrès qui sépare l'œuvre IVe des précédentes est très évident. La technique musicale et l'invention d'artiste en forment un ensemble homogène et complet. Les diverses parties de la Sonate, selon le sens ancien, atteignent une physionomie indépendante sans nuire a l'unité de l'œuvre. Au même degré de mérite on trouve Pietro et Giambattista degli Antonii, dont les traditions sont liées à Bologne, comme organistes et maîtres de chapelle dans les églises de cette ville. Leurs œuvres, des dernières années du xviie siècle, vont, avec Pietro, jusqu'au xviiie. La bibliographie de Eitner et celle du catalogue de Bologne, que je consulte, permettent d'examiner leurs compositions en ce qui concerne l'art et la technique des formes et du violon, ce qui révèle dans Pietro degli Antonii un connaisseur des effets de l'instrument; un talent d'invention dans le choix des rythmes, internes formés de figurations et de retours symétriques dans la mesure, qui fait exhaler de ces pages anciennes comme un parfum de jeunesse et de vie. Ses *Sonate a Violino solo col basso continuo per l'Organo* (Bologne, chez Monti, 1686), que l'auteur de cette étude a examinées, confirment en général ce jugement. Plus qu'à la manifestation d'une pensée profonde, elles tendent vers un charme indéfini, vers cette grâce qui est le patrimoine de l'époque. Et ces essais semblent confirmer l'observation de M. Torchi que l'on peut revendiquer pour l'Italie de nombreux modèles parus avec succès dans l'école allemande, Haendel inclus et quelquefois même Bach.

Domenico Gabrielli et Giambattista Gigli font revivre la même grâce et la même élégance de dessin mélodique, répandues dans les œuvres pour violon qu'ils ont laissées. Le premier, dit aussi « Monghino del Violoncello », fut un exécutant plein de talent, violoncelliste à Saint-Pétrone de Bologne, où il était né en 1659 ou, selon d'autres, en 1640, ensuite « virtuose » du duc de Modène. Les dédicaces ou les titres de ses œuvres publiées fournissent ce peu de renseignement sur sa vie : il mourut à Bologne, le 10 juillet 1690. Domenico Gabrielli, compositeur d'opéra et de musique d'église, avec l'éclectisme qui caractérise cette époque, nous intéresse surtout pour l'œuvre *Balletti Gighe, Correnti, Allemande e Sarabande a Violino e Violone, con il secondo Violino a beneplacito.* C'est l'œuvre I publiée à Bologne chez Monti, en 1684, et la souplesse de la ligne mélodique, qui exhale presque un parfum haydnien, est égalée par celle de Gigli, dit le *Tedeschino*, dont la vie d'artiste se développe en partie comme virtuose du duc de Toscane. Les bibliothèques de Modène et de Bologne possèdent des manuscrits dont M. Eitner indique les titres; toutefois il n'y a pas l'indication de l'œuvre I de Gigli publiée avec le titre *Sonate da Chiesa e da Camera a 3 Strumenti col Basso continuo per l'Organo* (Bologne, chez Pier-Maria Monti, 1690). C'est justement dans cette œuvre que l'auteur cite son surnom de *Tedeschino*, et il s'appelle « serviteur du prince de Toscana ». Les Sonates de chambre procèdent de même que la Suite où le *Grave*, à la façon d'un prélude, précède la *Allemanna* et les autres danses disposées de sorte à créer un contraste dans les rythmes. Ce peu d'artistes, considérés parmi tous ceux qu'on est obligé de négliger, démontrent déjà suffisamment l'excellence de l'art à cette époque. Les ouvrages les meilleurs de Giorgio Buoni, Lorenzo Penna et Carlo Piazzi appartiennent au genre que nous avons déjà considéré. Giorgio Buoni, né à Bologne, ainsi que ses publications nous l'apprennent, selon les hypothèses de M. Weckerlin dans le « Catalogue de la Bibliothèque du conservatoire national de musique » (Paris, 1884, page 317), vécut à Crémone et ensuite à Milan. La date des *Allettamenti per Camera a due Violini e Basso*, publiés à Bologne chez Monti, en 1693, le place parmi les compositeurs voisins du xviiie siècle. On possède plus de renseignements sur Penna, qui semble être né à
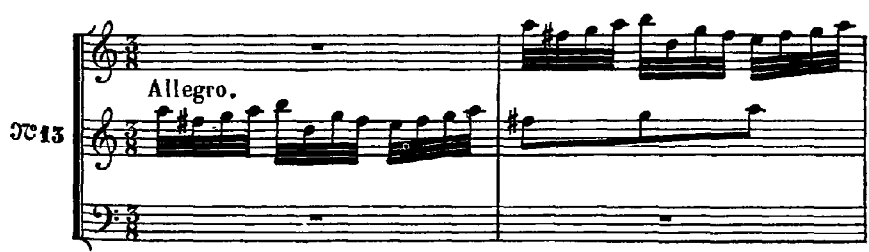
Bologne en 1613; il appartient ainsi au courant du XVIIe siècle, et il meurt le 20 octobre 1693. Plutôt que parmi les vrais créateurs, où il reste au-dessous de Buoni et des autres mentionnés, je crois mieux le classer parmi les didactiques, tel que le révèlent le *Direttorio del canto fermo, dal quale con breuità si apprende il modo di cantare in coro*, etc. (Modène, chez Eredi Cassiani, 1689), et *Li primi Albori musicali per li princi pianti della musica figurata* (Bologne, chez Monti, 1672), dont le livre III apprend à jouer « de l'orgue et du clavecin sur la partie ». En rapport avec la matière de nos études il y a les *Correnti francesi a quattro voci*, publiées à Bologne, chez Monti, en 1673. Ensuite Carlo Piazzi, maître de chapelle à la cathédrale de Crémone, qui est à mentionner pour le livre Ier des *Balletti, Correnti, Gighe e Sarabande a tre, due Violini e Violone*, parues elles aussi à Bologne, chez Monti, en 1681. Elles suivent la production commune tant dans les formes que dans les tendances.

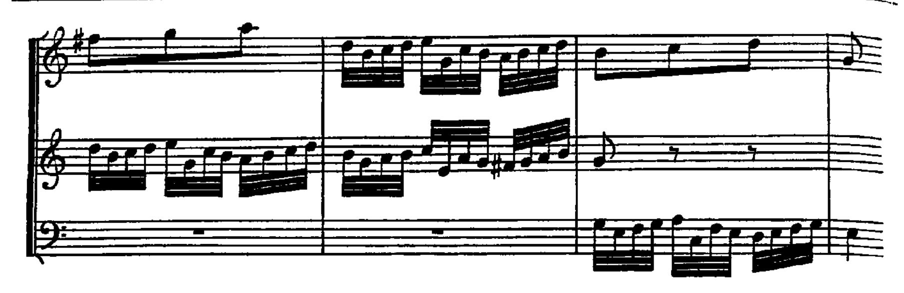
C'est alors qu'est admirable l'activité de la vie instrumentale à Bologne, milieu d'un goût d'art qui ne l'abandonnera jamais. Les œuvres des compositeurs italiens arrivent dans cette ville, et la typographie musicale de Monti est un moyen puissant de diffusion. Presque toutes les œuvres publiées où nous puisons les renseignements sur la vie musicale de cette époque portent le nom de cet éditeur, au moyen duquel nous arrivons maintenant à Giovanni-Battista Mazzaferrata (que l'on écrit aussi Mazza Ferrata), un des représentants les plus nobles de cette dernière phase du XVIIe siècle. Né à Côme, il vécut à Ferrare en qualité de maître de chapelle de l'Académie de la Mort, selon les lettres que M. M. Masseangeli recueillit dans le « Catalogue de la collection d'autographes laissés à la R. Académie philharmonique de Bologne » (1881-96). Le *Primo libro delle Sonate a due Violini con un bassetto di viola se piace* nous intéresse plus que les psaumes concertés avec violon, Madrigaux, *Canzonette* et *Cantate*. C'est l'œuvre V, publiée à Bologne chez Monti, en 1674, et qui a fourni à M. Wasielewski le modèle qu'il a publié de nouveau au n° 31 de l'œuvre « Die Violine im 17 Jahrhunderte ». Ce ne sont pas des suites constituées de mouvements de danses : ce sont plutôt de vrais enchaînements de temps (deux ou trois temps) qui, tout en suivant une ligne encore indéfinie, ont déjà des caractères suffisamment architectoniques. M. Torchi, dans l'étude citée, le place, avec Corelli, parmi les prédécesseurs les plus importants de F.-M. Veracini et de Tartini, c'est-à-dire parmi ceux qui ont le plus puissamment perfectionné la forme dans la première moitié du XVIIIe siècle. Et cet éloge est bien mérité, surtout en considérant le charme personnel de sa création.

Ainsi la Sonate XII commence par ce thème initial, où l'on voit un dialogue des parties avec une adresse toute instrumentale, en alternant les dessins rythmiques et mélodiques de la phrase de façon à créer une vraie dualité de thème.



L'*Allegro* qui le suit procède du même système : très agile dans le pas des doubles croches, suivi aussitôt du petit dessin mélodique des trois croches.



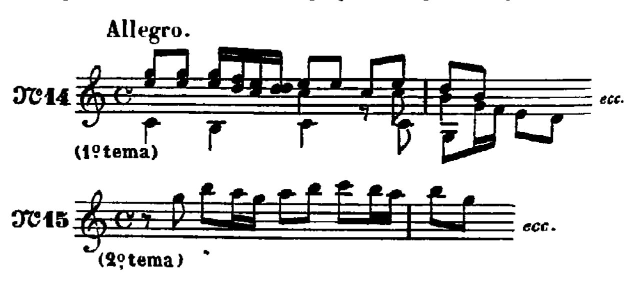


C'est un principe constant dans l'œuvre de Mazzaferrata, ce qu'on peut constater dans l'*Allegro* en 3/2 de la IIIe *Sonata*, dans le *Presto* de la Xe, dans presque toutes ses compositions. Dans sa dérivation historique, ce procédé, qui va constituer la base d'une bonne partie du style instrumental classique, se rattache aux genres vocaux où, un dessin proposé, l'autre voix l'imite, jusqu'à ce qu'un repos permette l'entrée d'un nouveau thème. Mais le développement, le caractère de la mélodie et les figurations musicales prouvent une séparation absolue et une modernité complète. Le XVIIIe siècle approche : tout, dans l'art comme dans la vie, s'enchaîne. L'heure qui passe, instruite par les siècles, frappe à la porte de l'artiste, lui donne l'héritage des prédécesseurs; elle en reçoit une haleine de vie, et s'envole. Elle ne connaît pas la division mathématique en jours, en années, en siècles. Qui peut nous dire combien elle s'est arrêtée chez l'un ou l'autre de ces créateurs ?

J'y songe en citant quelques recueils d'auteurs divers, publiés sans l'indication ni du lieu, ni du temps, ni du nom de l'éditeur, mais parus sûrement à Bologne, au déclin du XVIIe siècle. Je les trouve notés dans le Catalogue de la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne (vol. IV, p. 76), qui aide mes recherches. Ces recueils, où nous avons déjà puisé des matériaux, nous amènent maintenant à citer quelques compositeurs qui se ressentent de la nouvelle influence des temps, et de même que Mazzaferrata et Corelli, que nous allons examiner, préfèrent la composition de formes crées librement à la composition en forme de suite, avec des danses. Ils s'approchent ainsi toujours davantage de la conception de l'édifice moderne. Si nous considérons ce fait, ce n'est pas pour donner une importance particulière aux compositeurs qui, eu égard à leurs mérites, doivent être rangés parmi les contemporains, mais pour démontrer que l'apparition de la Sonate dans sa forme classique trouve en Italie un matériel élaboré déjà bien riche. Parmi ces artistes on voit Carlo Predieri, Giuseppe Aldovrandini, Stradella et d'autres, y compris Giuseppe Jachini ou Jacchini et Domenico Gabrielli, déjà cités. On peut ajouter Giovanni Andrea Alberti et Giuseppe Prandi, oubliés même par M. Eitner, et dont je trouve les noms dans la *Corona di dodici Fiori Armonici tessuta da altretanti ingegni sonori a tre Strumenti*, publiée à Bologne *all'insegna dell' Angelo Custode*, chez Peri, 1706. Les compositions y recueillies, outre celles d'Alberti et de Prandi, appartiennent à Giuseppe Alberti, Pietro Bettinozzi, Pietro-Paolo Laurenti, Francesco Manfredini, Pietro-Giuseppe Sandoni, Francesco Jarné, Tomaso Vilali, Carlo-Andrea Mazzolini (dans un autre recueil de Sonates pour Violon et Violoncelle, de la même époque et sans date, on lit Mazolini), Giuseppe Torelli, Girolamo-Nicolo Laurenti. Quelques noms vraiment illustres — celui de Corelli suffirait — éclairent ce document historique, qui comprend des parties détachées, sans la partition. Pour ce qui concerne la technique de l'œuvre je me sers des notes fournies par M. A. Galli, qui a pu l'examiner.

La forme de ces Sonates le plus souvent se compose de *Grave, Allegro, Adagio, Allegro :* dans l'*Allegro* qui suit le *Grave*, le style mélodique libre de Alberti est remplacé, chez d'autres, par des types de fugue ou de style imité : pour ce qui est des tendances, c'est une forme analogue au second temps sur lequel l'ouverture de Lully était construite. L'*Allegro* final tantôt s'approche du type du *Scherzo*, tantôt ressemble à la *Giga* qui finissait la suite, tantôt se rapproche sensiblement du type moderne plus élaboré, se développant avec un double thème, de même que Prandi nous en donne l'exemple.

Ce Prandi, qui du côté de la technique a des mérites indiscutables et dont l'équilibre des formes pourrait nous pousser à des réflexions, en ce qui concerne l'invention est au-dessous des autres. Au contraire, l'œuvre de Alberti est mélodique par excellence : il tâche de faire dominer le chant du Violon I, soutenu par le dialogue avec le Violon II et la basse : ce qui souvent offre de l'intérêt. Pour confirmer la conception moderne de la forme de Prandi, nous citons une de ses Sonates où, en germe, on voit un vrai Premier Temps de Sonate, qui constitue la dernière partie de ses Fugues. Il y a les deux thèmes, dont le second est proposé à la quinte du premier.
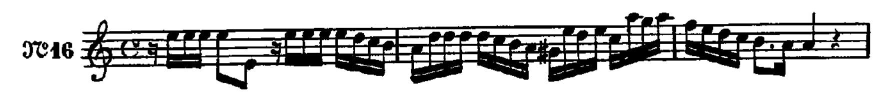


Suit la phase de développement qui nous amène à celle de récapitulation; ainsi que l'observe M. Galli,

dans toute la composition on sent l'élaboration moderne. Prandi, nous l'avons déjà dit, ne possède pas la génialité du créateur : ce qui explique le silence qui a entouré son nom. Pourtant ces simples travailleurs deviennent précieux considérés comme des indices de la culture possédée à leur époque lorsqu'il s'agit de déterminer le patrimoine artistico-scientifique d'une période. Quels que soient les renseignements qu'ils nous apportent, la vérité de l'histoire y gagne toujours, car ils nous rendent moins prodigues de louanges envers tous les bienheureux qui, dans le champ de l'art, recueillirent le fruit de leur préparation.

On approche ainsi du XVIII[e] siècle. L'époque de A. Scarlatti, qui pour la richesse de la production instrumentale est tout à fait digne d'être nommé au début d'un siècle, va marquer une phase inoubliable dans l'art du mélodrame italien; Arcangelo Corelli, dans la même période, laisse dans le champ du violon les modèles les plus purs du genre; Domenico Scarlatti va pousser la technique du clavecin italien à l'apogée de son développement; et une phalange de virtuoses répand partout les souvenirs de cette joyeuse floraison. La vigueur d'énergie que M. Burney admirait tant dans son voyage en Italie, vers 1770, dans cette période augmente. Cette énergie ne subit pas encore l'influence des modèles étrangers qui vont paraître et à leur tour s'imposer avec une vigueur de jeunesse : elle se manifeste ainsi riche de personnalité et d'esprit national, insensible au vol des années.

Nous voyons passer les noms de Giovanni-Battista Borri, Bartolomeo Bernardi (un des nombreux musiciens de ce nom, parmi lesquels l'esprit fécond d'Étienne), Giorgio Buoni, tous nés à Bologne, dans ce milieu social qui nous donne une floraison artistique des plus belles d'Italie; et ils poursuivent un mouvement qui reflète les phases déjà remarquées chez d'autres artistes[1]. Mais avec Giuseppe Torelli, Giovanni-Battista Bassani et Arcangelo Corelli, tous nés au début de la seconde moitié du XVII[e] siècle, la production pour le violon atteint un plus haut degré; et, profitant de tout ce que les prédécesseurs avaient préparé, elle ouvre le XVIII[e] siècle d'une façon splendide. Ce n'est pas notre tâche de parler de la vie de ces virtuoses du violon, ni de nous attarder sur les particularités des événements artistiques qui les entourent. La logique des dates nous montre, on ne le pourrait mieux, le chemin que leur activité créatrice devait suivre. Et comme Giuseppe Torelli est né vers 1660, Bassani en 1657, Corelli en 1653, on comprend donc que leurs premieres études (que Torelli et Bassani perfectionnerent à Bologne où tous deux faisaient partie de l'orchestre de la cathédrale, et que Corelli termina sous Bassani) les aient amenés à suivre une même ligne de conduite bien définie, qu'ils n'ont plus abandonnée.

Le nom de Bassani est trop souvent négligé : pourtant la rare connaissance des effets particuliers au quatuor d'instruments à archet, la force et la précision par lesquelles son idée se moule dans la forme et y acquiert une expression toute personnelle, lui méritent notre admiration et rendent ses œuvres très intéressantes même aujourd'hui. Né à Padoue et élève de ce Daniele Castrovillari dont les drames musicaux ont été publiés dans la seconde moitié du XVII[e] siècle, Bassani, après avoir été organiste dans un couvent de Modène, était passé maître de chapelle à Bologne, et enfin, depuis 1685, s'était transporté à Ferrare. Les mémoires de ce temps parlent avec admiration de son habileté de violoniste, et on a bien droit d'y croire, en songeant aux traditions transmises à son digne élève Arcangelo Corelli. Sa production musicale, très riche, se compose surtout d'œuvres pour chant tant sacrées que profanes, quelquefois avec les instruments. Je renvoie le lecteur à l'ouvrage de M. Eitner pour cette production, et à son catalogue pour celle qui se rattache le plus a la matière de nos études. On cite ici seulement quelques œuvres dont on pourra examiner des morceaux intéressants dans la publication de M. Wasielewski sur les violonistes du XVII[e] siècle. Telles sont les *Sinfonie a due e tre istrumenti, con il basso continuo per l'organo*, publiées à Bologne chez Giacomo Monti en 1683, comme œuvre V, réimprimées en 1688. M. Wasielewski en a reproduit deux sous les numéros 33 et 34. Ici le mot *Sinfonia* équivaut à celui de *Sonata :* Le caractère de la mélodie, souple et ardent de vie, dans les *Allegro*, calme et élégiaque dans les *Adagio*, manifeste le type le plus propre aux instruments à archet. Je cite le thème de la première Symphonie, qui s'ouvre sur un *Allegro :*



Les qualités du violoniste reparaissent souvent dans le contraste de couleur obtenu par la distribution du dialogue entre les instruments, dans l'attitude générale de la phrase, dont le développement et la conscience des proportions marquent déjà un nouveau progrès sur le temps passé. En rattachant Bassani à Vitali, on peut suivre clairement cette marche glorieuse vers un perfectionnement croissant. Ainsi dans l'œuvre de Bassani les divers Temps, souvent formés avec un seul thème (*Allegro* de la Sonate I[re]), quelquefois même avec deux, révèlent un sentiment de la forme binaire. Le thème proposé, renforcé par une idée épisodique qui l'entoure et le ranime, s'élève de la tonique jusqu'à la dominante; ici la composition redescend en séparant en deux parties le Temps où il se résume. La différence entre Bassani et Vitali semble être engendrée par la con-

1. Borri (G.-B.), dans le champ instrumental, laisse *Dodici Sinfonie a tre, per due Violini e Violoncello coll' Organo*, 1681, et *Sinfonie a tre, due Violini e Violoncello con il Basso per l'Organo, consacrate all Altezza Serenissima de Francesco II° Duca di Modena, Reggio, etc., da Gio-Battista Borri Bolognese. Opera Prima, in Bologna, Per Gioseffo Micheletti, 1688.*

Bernardi Bartolomeo, ne à Bologne, violoniste, maitre de chapelle à Copenhague, ou il mourut environ en 1730 Interessantes pour notre etude. les *Sonate da Camera a tre, due Viol. e Violoncello col Violone o Cimbalo* op. 1, Bologne, 1692, et la *Sonata a Violino solo*, op. 3, Amsterdam.

Buoni G.-Giorgio, né lui aussi à Bologne, vecut à Lucques, Crémone et Milan. Il laisse les *Allettamenti per camera a due Viol. e Basso :* op. 3, Bologne, Pier-Maria Monti, 1693. La dedicace de cette œuvre nous apprend qu'il fut à Milan et à Crémone. *Divertimenti per camera a due Violini e Violoncello*, etc., op. 1, id., ibid, 1693. La dédicace nous dit qu'il vecut à Lucques. Eitner ne cite pas cette œuvre. *Suonate a due Viol. e Violoncello col Basso per l'organo*, Bologne.

ception des formes mélodiques, et c'est le fruit des temps. En effet, dans la phase de préparation à laquelle Vitali, né en 1644 et instruit vers le milieu du XVIIe siècle, appartient encore, la conception de la musique se ressent du formalisme naissant de la longue préparation du contrepoint. Les bizarreries auxquelles il s'abandonne avec les *Capricci* le prouvent. Par contre, la fin du siècle approchant, l'âme de l'artiste commence à regarder au fond de sa conscience, en charme les rêves, en chante les joies et les douleurs. Ce sont encore des joies paisibles, des douleurs affaiblies, dans les nuances pâles de l'élégie; tout le XVIIIe siècle manquera de la profondeur douloureuse que le pessimisme de l'esprit moderne commença à répandre dans les pages beethoveniennes et finit par prodiguer dans la production complexe des romantiques. L'exubérance de vie qui nous enchante dans *Haydn* triomphe chez les artistes italiens de cette dernière période sur les anciennes lois, et la perfection de la technique nous laisse voir, à travers la transparence du tissu musical, l'âme qu'elle renferme.

Bassani donc ne doit pas être considéré comme un simple virtuose. Son œuvre a une importance réelle dans le développement des formes et du pur style instrumental; sa culture scientifique et celle du contrepoint est prouvée même par ces artifices que les créateurs les plus nobles ne dédaignaient pas. Deux *Canoni* à la fin de l'œuvre I, publiée à Bologne en 1677, nous en donnent des exemples[1]. De ce côté il ressemble à Vitali : c'est un nouveau lien entre ces deux artistes de talent, qui obéissaient aux tendances de l'époque à travers leurs innovations hardies.

Et la trace de ces tendances apparait encore chez Giuseppe Torelli, qui donna à l'art instrumental italien une forte impulsion[2]. C'est en examinant ses *Sonate a tre strumenti (due Violini et Violoncello) con il Basso continuo*, op. 1; Bologne, chez G. Micheletti, 1695) qu'on voit la modernité de la conception thématique, souple et très vive, alternée avec les souvenirs du temps passé. Ainsi, bien souvent, les Temps, dont le nombre est variable, ne sont pas conçus dans la forme binaire; mais ils se composent de fragments que l'auteur lie par des rapports tantôt de la ligne mélodique générale, tantôt et surtout de rythme. On pourrait se croire en présence de quelqu'un qui, connaissant sa force, tente les chemins nouveaux, pour abandonner un monde déjà connu, et qui y réussit en partie. Dans cette œuvre, qui comprend dix Sonates, l'*Avvertimento al lettore* est remarquable, où Torelli (qui est écrit Torrelli) dit qu'à cause des différents goûts des hommes, il prie de le pardonner si dans son premier ouvrage il n'a pas réussi à les contenter. Peut-être que les innovations auxquelles il tendait le poussaient à se couvrir des accusations de tous ceux qui se rebellent aux nouveautés. On aperçoit une plus grande unité dans la constitution formelle de chaque Temps dans l'œuvre II, au titre *Concerto da camera a due Violini e Basso* (Bologne, chez Micheletti, 1686). Cependant on y trouve encore la prédominance de l'*Aria* de danse : c'est un chemin de concessions partielles qui va nous conduire dans un champ plus vaste. Il faut pourtant noter particulièrement le titre *Concerto da camera*, etc., que les renseignements historiques ordinaires citent pour attribuer à Torelli le mérite d'avoir inventé le *Concerto* moderne. Mais dans l'histoire de l'art, ainsi que dans toute manifestation de l'activité humaine, l'invention, le plus souvent, n'est qu'une élaboration des matériaux déjà existants. J'ai noté ce fait au commencement de notre étude, je le répète ici pour le *Concerto*. On donne ce nom à une œuvre musicale confiée à un nombre plus ou moins grand d'exécutants, et le plus souvent avec accompagnement d'orchestre. On trouve une exception à ce dernier principe dans des ouvrages bien connus tels que : le « Concert pathétique » pour deux pianos de Liszt, et la *Sonata* op. XIV de Schumann, publiée à l'origine avec le titre de « Concert sans orchestre ». Mais le nom de *Concerto* est bien plus ancien, et en d'autres temps on lui a donné une signification plus différente. Son origine est sans doute italienne; le premier à s'en servir fut probablement Ludovico Grossi da Viadana, dans une série de Motets pour voix et orgue, qu'il publia en 1602 avec le titre de *Concerti da Chiesa* (Venise, chez Vincenti). Or, le même titre que Torelli donne aux formes instrumentales développées dans la longue tradition italienne du violon commence à manifester un besoin déjà éprouvé. En effet, toutes les fois que la technique atteint un haut degré de perfection, elle s'élève à la création d'un nouvel attrait et d'une beauté nouvelle. Le virtuose, riche des moyens infinis qui le favorisent, provoque l'admiration du public; et comme celui-ci lui demande des manifestations de son art, ainsi il finit par préférer une forme d'art où sa valeur personnelle soit moins absorbée par la phalange des exécutants. Ce fait était déjà arrivé pour le mélodrame, où l'*Aria*, dans ses différentes formes de *Aria cantabile, Aria di portamento, Aria parlante, di mezzo carattere, di bravura*, brisait l'unité de l'action tout à l'avantage des solistes, et il arrivait de même dans le champ instrumental, où l'école du violon créait ces essais d'un style nouveau.
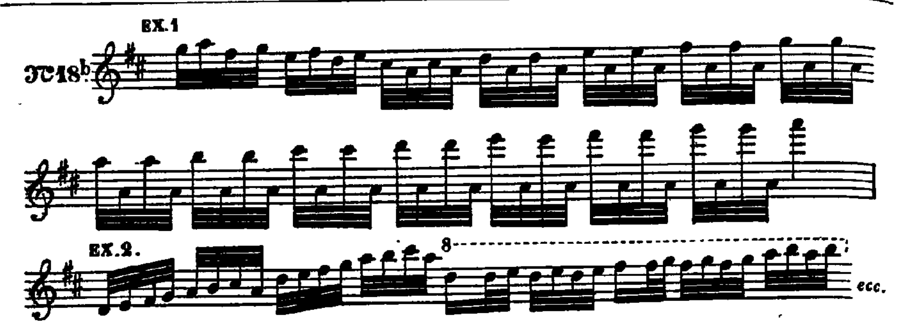
En effet, avec la création du *Concerto*, une nouvelle technique était inévitable dans la composition. La nécessité de mettre en relief un instrument (comme dans le concert ordinaire) ou un groupe d'instruments (comme dans le *Concerto grosso*) aidait toujours les subdivisions internes de la forme, amplifiait le dialogue, imposait une étude diligente sur l'équilibre de cet ensemble. D'autre part, selon le caractère d'importance acquise par l'instrument ou les instruments de concert, le compositeur était obligé de former la mélodie de sorte qu'elle réunit toutes les difficultés où le virtuose pouvait briller, ce qui, d'un côté, amenait fatalement à la prédominance de l'élément décoratif sur le contenu esthétique intime de l'idée, mais, d'un autre côté, cela poussait les fantaisies à de nouvelles trouvailles où la variété

1. *Balletti, Correnti, Gighe e Surabande a Violino, e Violone, overo Spinetta, con il secondo Violino a bene placito. Di Gio.-Battista Bassani, Organista e Maestro di Musica nella Venerabile Confraternita della Morte del Finale di Modena, et Accademico Filarmonico di Bologna. Opera Prima.* Bologne, Giacomo Monti, 1677. Vers la fin de l'œuvre on trouve : 1) *Canone infinito a sei Bassi con l'obbligazione della corda Lychanos Lypaton*, etc. : Canon à l'infini pour six basses avec la corde Lychanos Hypaton obligatoire, etc.; 2) *Canone con un conseguente in Alto dopo due pause nella fuga del Canto alla quinta bassa*, etc : Canon avec son conséquent au dessus après deux mesures ou silences dans la fugue du chant à la quinte basse, etc. Dans la Biblioth. du Lycée music. de Bologne.

2. Né à Vérone, vers la moitié du XVIIe siècle (peut-être en 1660), mort en 1708, selon quelques-uns (Riemann, Baker) à Ansbach où il avait été appelé depuis 1703 comme violon soliste du margrave, selon d'autres (Eitner), à Bologne. Le titre d'une de ses publications en 1687 nous dit qu'il a été instrumentiste à la chapelle de Saint-Pétrone à Bologne. Pour la liste de son œuvre très importante, V. Eitner *Quellen Lexicon* ; pour des essais, V. Wasielewski, *Die viol. im XVII Jahrh.* V. notices Dict. music. en Grove, art. *Violin playing*, IV, 290 et suiv. Schering (A.), *Geschichte der Instrumentalconcertes*, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1905.


Allegro.



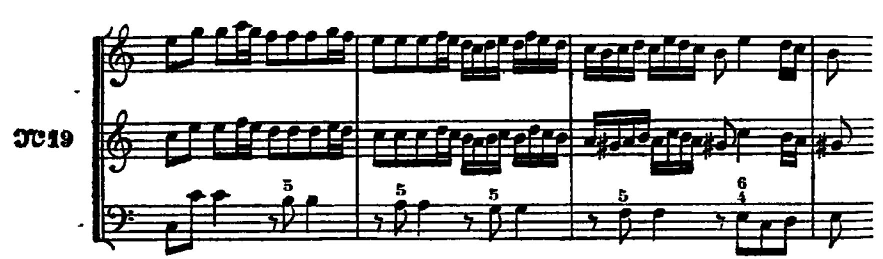


Les formes employées dans les divers temps présentent, comme nous l'avons déjà observé, l'influence de l'époque et du milieu social. Ainsi une étude minutieuse pourrait nous amener à reconnaître des ressemblances évidentes dans la conception de la phrase et dans la formation des périodes, entre ses contemporains et lui. C'est l'esprit de l'époque qui appose le même sceau sur toutes les œuvres.

La vie et la production artistique de Torelli s'entrelacent avec celles de Arcangelo Corelli[1], qui apportent une contribution des plus grandes au développement des formes instrumentales.

Ici on doit remarquer que dans cette dernière phase du XVIIe siècle et au début du XVIIIe, les artistes les plus sérieux et les plus puissants, surtout pour ce qui concerne les formes instrumentales, sont des violonistes de profession, ou du moins ceux qui ont consacré au violon une étude diligente et amoureuse. La famille des instruments à archet jouit en ce temps-là du privilège qui est aujourd'hui réservé au piano : elle exerce les compositeurs et les guide à tenter un nouveau chemin. Nous reverrons ce fait en étudiant la période des clavecinistes, où l'on devra souvent mentionner l'influence exercée par l'art du violon : de même sur l'art italien en général, dont les violonistes deviennent les divulgateurs les plus puissants. Et leur importance dans l'histoire de l'art s'accroît encore par les voyages qu'ils font à l'étranger, en créant des élèves, en suscitant des imitateurs.

Arcangelo Corelli avait étudié la composition avec Matteo Simonelli de Rome, élève lui-même de Gregorio Allegri et de Orazione Benevoli; il s'était perfectionné dans la technique du violon avec Bassani, déjà cité. Ses œuvres et ses discussions soutenues quand on voulut lui adresser des remarques prouvent cet enseignement. Ce fait lui arriva à cause de l'œuvre II, qu'il publia en 1685, âgé de plus de trente ans. Elle comprend douze Sonates pour deux violons et *Violone* (basse de viole) ou clavecin. Or, dans la troisième Sonate le passage suivant fut critiqué par Gio. Paolo Colonna, savant de Bologne qui avait étudié lui aussi avec Benevoli, et qui était estimé par un bon nombre d'élèves.



La sévérité des compositeurs n'admettait pas les quintes entre la basse et le chant : mais Corelli, dont le caractère était moins doux que ses biographes le plus souvent ne nous le décrivent, ne supporta pas la critique. Il arriva ainsi qu'il répondit presque offensé en disant que quiconque voulait trouver dans ce passage une série de quintes défendues, démontrait qu'il ignorait les premières règles de la composition. Colonna, naturellement, ne se tut pas : il en appela au jugement de Antimo Liberati de Foligno, élève lui aussi de Allegri et Benevoli, et compositeur. La controverse, qui dura du 26 septembre jusqu'au 12 décembre 1685, finit par une complète défense de Liberati qui justifiait le passage de Corelli. Le document se trouve dans la copie d'une lettre de A. Corelli, de deux de Liberati, de trois de Colonna, qui sont conservées dans la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne. M. Burney, dans le volume IV de son *Histoire de la musique*, donne le passage en question.

J'ai cité ce fait soit parce qu'il montre que la douceur de Corelli n'était pas tout à fait évangélique (ce que M. Gaspari, dans le catalogue de la Biblioth. de Bologne, a observé), soit parce qu'il en résulta une

1. Né à Fusignano, près d'Imola, le 12 ou le 13 février 1653, mort à Rome le 18 janvier 1713. Les 48 *Sonate* (op. I-IV) et les *Concerti grossi* (op. VI) furent publiés à Londres chez Walsh, en deux volumes revus par M. Pepusch : Chrysander et Joachim ont publié une édition complète, de l'op. I à l'op. VI. On trouve des renseignements dans les œuvres de Busi, La Mara, etc. V. les indications dans Eitner, *Quellen Lexicon*. Dans le Bulletin de l'Académie bavaroise des sciences, 1882, on trouve une bonne monographie écrite par Riel sous le titre : *Arcangelo Corelli im Wendepunkte zweier musikgeschichtlichen Epochen*. V. encore Fayolle (F.), *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani et Viotti*, Paris, Impr. litt. et mus., 1810.

certaine liberté, même en ce temps-là, dans la composition instrumentale. Et Corelli, même dans ses œuvres, ne dédaigne pas ces licences dont il se sert lorsque l'occasion se présente. Ses compositions qui nous offrent un plus grand intérêt sont groupées en cinq recueils de Sonates et dans un recueil de *Concerti grossi*. Les recueils de Sonates (op. I, Rome, 1683; II, Rome, 1685; III, Modène, 1689; IV, Bologne, 1694) se composent chacun de douze Sonates à trois instruments, deux violons et basse, maintes fois réimprimées. La Basse, dans l'op. I, est donnée par l'orgue; dans l'op. II, par la basse de viole ou le clavecin; dans l'op. III, par l'*arciliuto* ou l'orgue; dans l'op. IV, par la basse de viole ou le clavecin. Ils ont été réunis avec les *Concerti grossi* dans l'édition faite à Londres chez Walsh, revue par M. Pepusch. L'œuvre V, que nous allons examiner, est publiée sans date, avec l'indication : *Incisa da Gasparo Pietra Santa;* toutefois la dédicace porte la date du 1er janvier 1700. Elle est divisée en deux parties : la première comprend six sonates, deux pour « Violon et *Violone* ou Clavecin »; la seconde partie se compose de *Preludii, Allemande, Correnti, Gighe, Sarabande, Gavotte e Follia.* En d'autres termes, dans la première partie on trouve des modèles d'un style plus moderne, qui s'est affranchi des formes de danse, tendant à la vraie *Sonata.* Dans la seconde, les modèles de danse reparaissent et ont le dessus, et y suivent les fameuses variations sur l'*aria* des *Follie di Spagna.*

L'intérêt réveillé par cette œuvre fut tel que, de 1700 jusqu'à 1799, on en fit cinq éditions. Elle fut réduite en *Concerti grossi* par Francesco Geminiani, et parut encore dans une édition d'Amsterdam, pour deux flûtes et la basse. L'indication complète de ces réductions, bien intéressante parce qu'elle prouve l'importance acquise par cette œuvre, nous est donnée dans le *Quellen Lexicon* de M. Eitner.

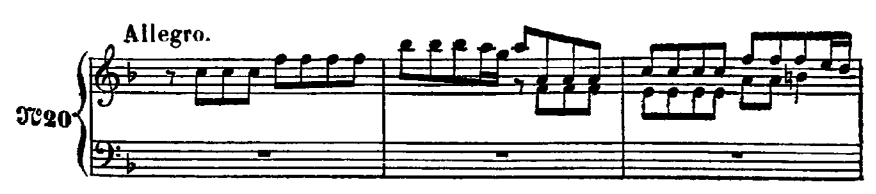
Enfin, d'un plus grand volume et plus importants dans le développement de l'art instrumental italien, on a les *Concerti grossi con due Violini e Violoncello di concertino obbligato e due altri Violini, Viola e Basso.* C'est l'œuvre VI, publiée à Rome en 1712, qui suit de trois années seulement la publication des *Concerti grossi* de Torelli; mais Torelli, au lieu d'y puiser, semble, au contraire, avoir fourni à son contemporain quelques modèles utiles. Cette œuvre fait partie de l'édition de Walsh, revue par M. Pepusch; le recueil complet des œuvres de Corelli se trouve chez Augener par les soins de Chrysander et Joachim; les Sonates de l'œuvre V y sont enrichies de tous les ornements et de tous les passages faits par l'auteur dans ses exécutions. Une publication ancienne d'Amsterdam en fournit le modèle.

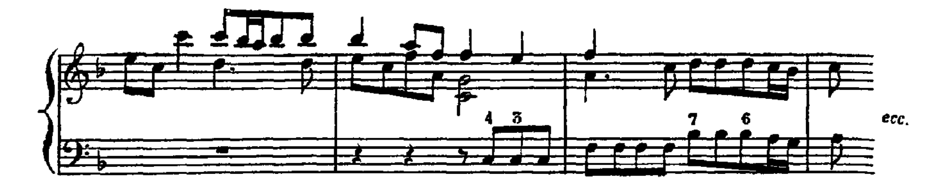
On ne doit pas juger d'après l'œuvre de Corelli de l'importance historique et artistique de l'auteur. Même dans ce cas elle serait très grande, à cause de l'élaboration qu'il opéra sur les matériaux artistiques hérités des précurseurs : ainsi on voit la forme se perfectionner toujours, l'unité être évidente, et l'incertitude de trop de thèmes épisodiques s'évanouir devant la prédominance des idées principales. De même la ligne harmonique se développe de plus en plus sûre; le contrepoint est ainsi un moyen efficace de dérivation d'une idée à l'autre, au lieu d'un simple jeu explétif de l'œuvre.

Mais c'est en songeant à la période où vécut Corelli, qu'aussitôt apparaît en lui une nouvelle cause d'intérêt. En effet, l'art instrumental italien, après la période des précurseurs, avait commencé à donner des fruits abondants. L'émulation et la concurrence poussaient à la recherche du succès, qui n'est pas toujours un bon conseiller; la perfection de la technique amenait à la chance du *Concerto,* et la virtuosité, s'emparant des formes élaborées, menaçait de faire prévaloir l'extérieur sur le contenu intime de l'ouvrage.
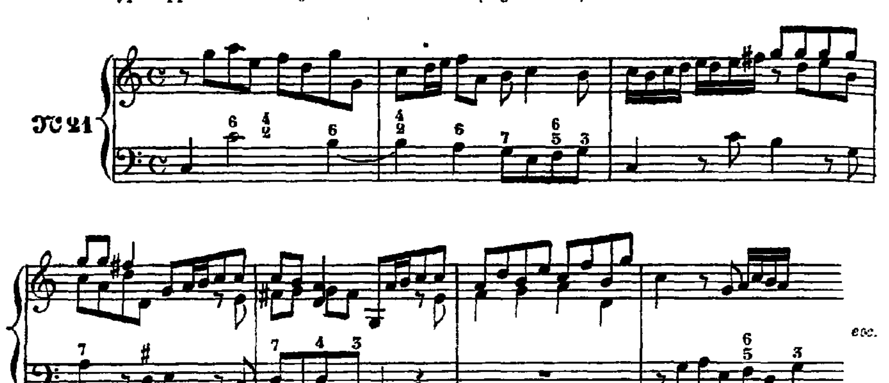
C'est alors que devenait précieux dans l'histoire de l'art italien un véritable artiste assez puissant dans la technique pour s'imposer aux violonistes, assez fort dans l'art de la composition pour avoir l'intuition du beau que ses prédécesseurs avaient développé, et assez fort aussi pour en suivre les traditions. Il continuait la tradition la plus pure en l'imposant par l'exemple et la chance de ses ouvrages (son bonheur domestique a été fort contrarié). On doit le considérer ainsi, tel que nous le présente tout son œuvre. La Bibliothèque du Lycée musical de Pesaro, confiée à mes soins, possède un exemplaire désormais précieux de l'œuvre V, contenant tantôt la première partie (*Sonate*), tantôt la seconde (*Preludii, Allemande,* etc. que M. Eitner note dans un petit nombre de Bibliothèques. La dédicace de Arcangelo Corelli « à Sofia Carlotta, Elettrice di Brandeburgo », est datée du 1er janvier 1700. Je crois bon de puiser les exemples dans cette œuvre pour étudier l'art du Maître; car, publiée lorsque l'auteur avait dépassé la quarantaine, elle nous donne le droit de supposer qu'elle en représente les intentions, libres de toute précipitation juvénile.

Or, les six Sonates de la première partie, de style plus élevé et plus vaste que les simples recueils de danses, ne démentent pas encore l'égalité absolue du ton, qu'on voit dans la Sonate et dans l'ancienne Suite. Ainsi tous les temps de la Ire (*ré maj.*), de la IIe (*si bém. majeur*), de la IIIe (*ut maj.*), de la IVe (*fa majeur*), de la Ve (*sol min.*) et de la VIe (*la maj.*) commencent et finissent dans le ton sur lequel la Sonate est composée. La forme s'appuie sur les imitations qui prévalent dans les temps plus développés, comme dans les *Allegro,* ce qui l'amène souvent à developper sur le Violon, avec l'aide de la Basse, des Fugues ou des Temps *fugati,* dans lesquels l'exécutant est souvent obligé de suivre les contrastes rythmiques entre les deux parties qui lui sont confiées. Tel est l'*Allegro* de la IVe Sonate, qui, de même que les autres *Allegro* développés en ce recueil, appartient au genre fugué : en d'autres termes, c'est le même système suivi dans l'*Allegro* de l'ouverture de Lully. Ici la fugue est tonale, et ainsi proposée par le violon :

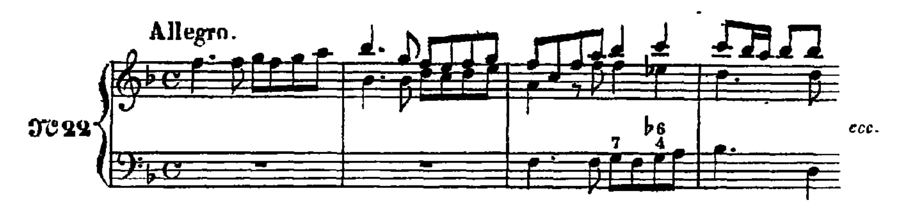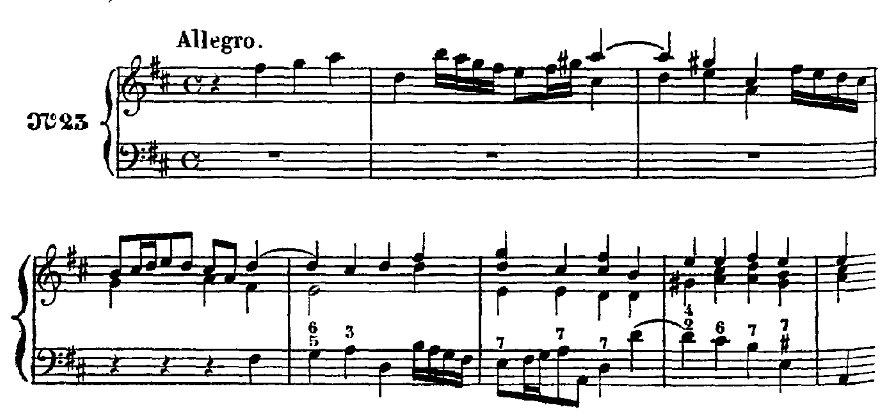




Au même type appartient l'*Allegro* de la III[e] Sonate (fugue réelle) :
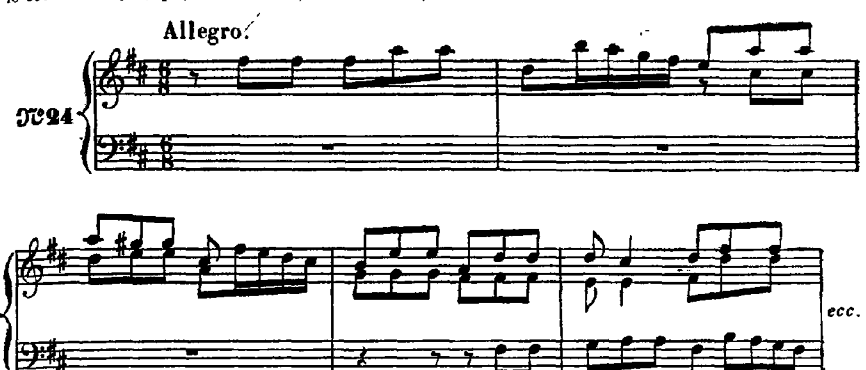


celui de la seconde, tonale :
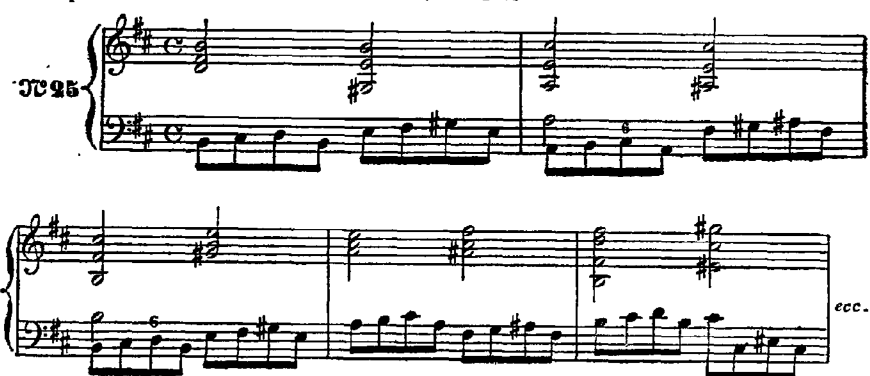


celui de la I[re], réelle :
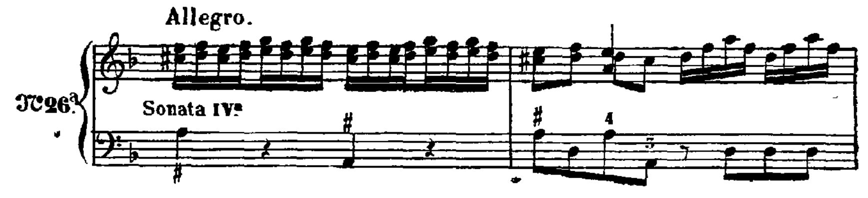


et le second *Allegro*, qui, dans celle-ci, suit le *Grave* (réelle) :



La virtuosité, ainsi qu'on peut le voir, y est répandue largement pour donner au violon ces moyens harmoniques où puisse briller non seulement l'adresse des doigts, mais encore l'importance de la composition. L'auteur ne néglige point le caractère brillant, nécessaire pour la satisfaction des besoins de la virtuosité. Et il nous en donne encore un exemple dans l'*Allegro* initial de la 1re Sonate, où, après un développement assez important, on doit exécuter une longue série d'arpeges. Dans l'édition de l'époque, que j'examine, ils sont ainsi notés, avec l'indication de *Arpeggio :*



De même dans l'*Allegro,* après l'exposition et les *divertimenti,* es agilités paraissent dans des passages de ce genre :
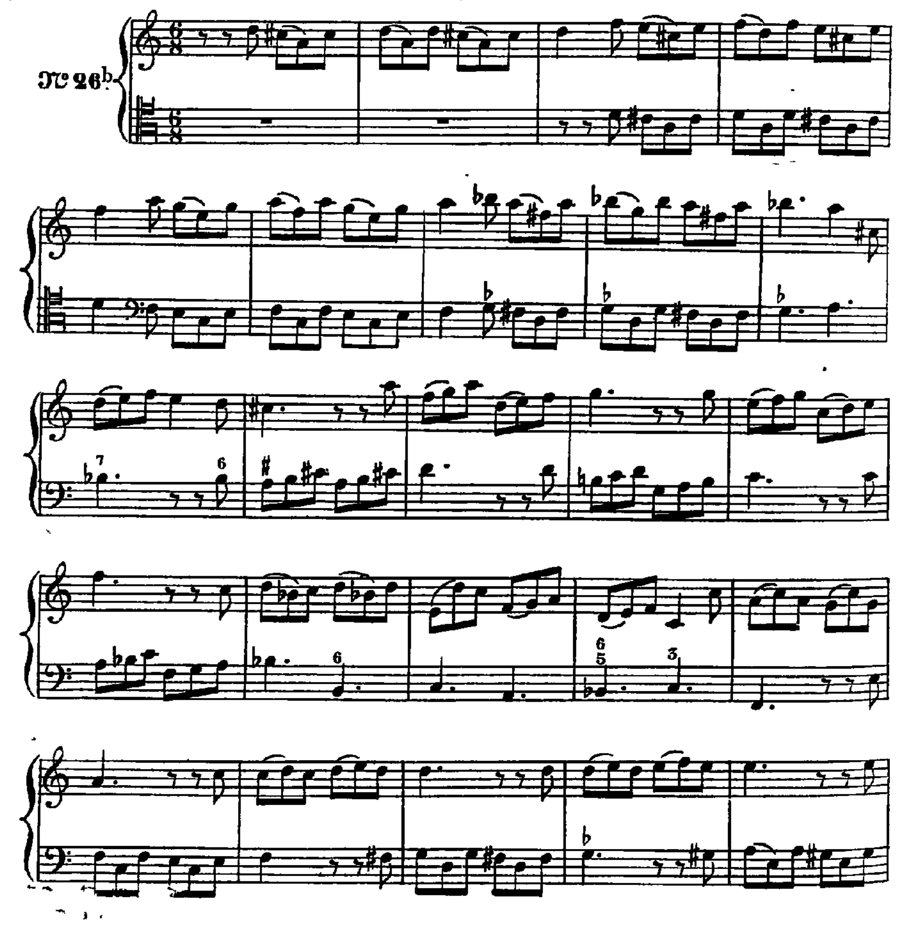


A l'égard de la technique, ces essais, sans arriver à des acrobatismes nouveaux, prouvent le progrès atteint par le violon. Ils ne dépassent pas la troisième position; en quelque lieu ils semblent atteindre la quatrième, si le *mi*♭ qu'on voit n'est pas considéré par les violonistes comme harmonique. Cela posé, le passage de Monteverde cité d'abord dans notre étude, était bien important : il nous dit que, dans le courant de presque un siècle, l'extension des compositions du violon, pour ce qui concerne les positions, ne fut pas amplifiée de beaucoup. Au contraire, le traitement de la polyphonie sur les cordes, pendant ce temps, a atteint des progrès réels. Dans les *Allegro* où Corelli aime surtout le *fugato,* le violon propose le thème et y répond : les passages à doubles cordes se suivent agiles et sûrs. La basse peut ainsi concerter l'œuvre, tantôt en harmonisant lorsque le violon suit son dessin, tantôt en s'élevant à l'importance mélodique aussitôt que le violon s'abandonne à l'arpège du virtuose. Il arrive ce qui constitue une
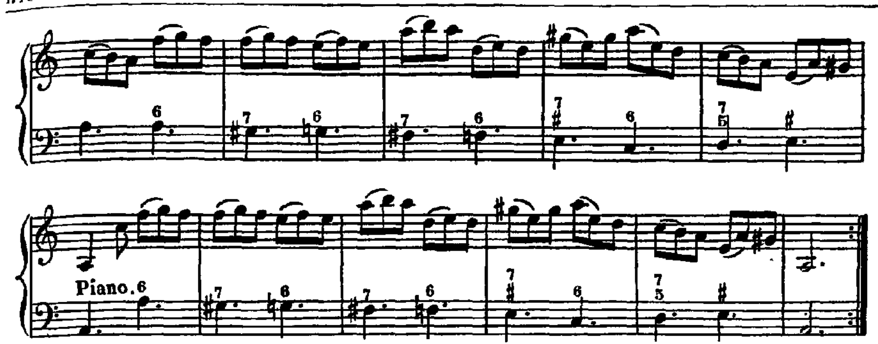
loi constante dans la logique : tout ce qu'on ne recherche pas encore en extension, on l'acquiert en profondeur de contenu. La forme déjà amplifiée laisse un peu de place à la virtuosité, mais elle n'est pas son esclave. Il arrivera que les violonistes, agiles jusqu'à atteindre les plus hautes notes, amplifieront les formes et l'extension de leurs œuvres, jusqu'à réduire le contenu intime à de seuls passages acrobatiques. On pourra dire alors de même que Montesquieu disait des orateurs : « Ce qui leur manque en profondeur, ils vous le donnent en longueur. »

J'ai parlé de la forme : sur ce point important nous devons nous arrêter. Toute incertitude s'est évanouie dans les *Sonate* de même que dans les *Concerti grossi*, et dans les œuvres conçues pour ainsi dire selon le nouveau style, la distinction entre les temps est définie et évidente. Corelli forme la *Sonate* presque toujours avec un *Grave* initial auquel suit l'*Allegro ;* celui-ci est souvent suivi à son tour d'un *Vivace*. L'*Adagio* sert à créer un contraste après lequel il y a un nouvel *Allegro* final. Quelquefois, ainsi que dans la Sonate 1re de cette œuvre V, le *Grave* initial acquiert une ampleur inusitée et un coloris dramatique au moyen d'alternatives rapides, tantôt de mouvement (*Grave, Allegro, Adagio* alternés), tantôt de mesure : dans ce cas c'est une modernité bien remarquable, au début du XVIIIe siècle. Le chant se lève dans les *Adagio* pur et noble : le virtuose repose pour que l'âme de l'artiste s'épanouisse.

On obtient l'ampleur de chaque temps en conduisant la phrase principale peu à peu dans les tons relatifs : avec des modulations qui en permettent la reprise. Proposée dans un ton, le plus souvent on voit cette phrase se répéter à la dominante. L'équilibre de la construction harmonieuse et de l'allure est parfait : rien n'excède, ni ne manque. Les parties forment un ensemble avec le temps, et celui-ci se fond dans la sonate entière, même en conservant l'individualité de rythme, de développement et d'idée.

L'artifice que Corelli aime le plus dans l'amplification du petit sujet choisi pour thème, ce sont les imitations (que nous avons déjà examinées) et les progressions. Son procédé formel apparaît dans cette première partie de *Giga* que, parmi les nombreux exemples, je tire de la VIIe Sonate de l'œuvre V, dans la section réservée aux suites sur des thèmes de danse. Le bémol qui succède au dièse équivaut au bécarre, ce que l'on voit dans les mesures 26, 27, 31, 32, 33 de la basse.
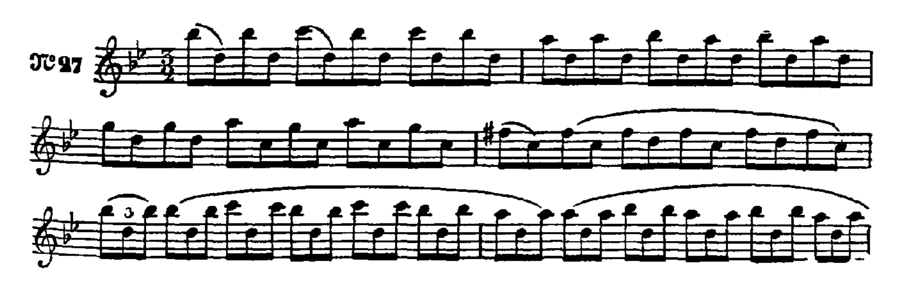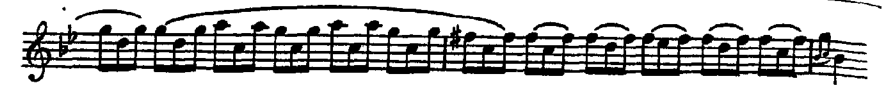




Tel est, dans ses grandes lignes, l'art de Arcangelo Corelli. La même technique amplifiée, si l'invention y est moins riche, est apportée dans le *Concertogrosso*. Et on peut dire réellement que dans l'histoire de l'évolution symphonique où l'Allemagne, cinquante ans après, va obtenir la lumière avec Haydn, l'art de ce violoniste célèbre et de son école joue un rôle remarquable.

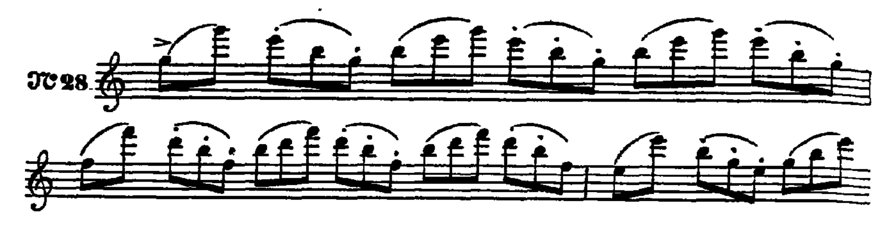
L'importance de l'artiste que nous venons d'étudier place en seconde ligne bon nombre de contemporains dont les œuvres existent encore dans les bibliothèques et qui nous offrent souvent un bien grand intérêt. Je cite seulement les noms de Giulio Taglietti, de Tommaso Pegolotti, de G.-B. Brevi, de Domenico Zanatta, de Tommaso Albinoni et d'autres, tous auteurs de Sonates le plus souvent à trois instruments, selon l'usage très répandu de l'époque, publiées vers la fin du XVIIe siècle. L'art instrumental italien, développé jusqu'à un haut degré chez les violonistes, se répand avec eux dans toute l'Europe, ses qualités constituent le patrimoine commun. Tommaso Albinoni, que nous venons de citer, peut nous en donner la preuve, car ses thèmes ont été maintes fois choisis par Sébastien Bach pour ses œuvres. Spitta (vol. Ier, p. 443) nous parle de la sympathie avec laquelle le grand organiste allemand choisissait pour exercice à ses improvisations les sujets du violoniste vénitien, et on trouvera encore des exemples de ce fait en examinant la Fugue en *la* du no 10 du cahier 13e, édition Peter, des œuvres de Bach, et la fugue en *fa dièse mineur* au no 5, cahier 3e, même édition, toutes deux formées sur des thèmes tirés de l'œuvre I de Albinoni. Toutefois, dans cette étude, qui considère plus le développement général d'un art que celui des musiciens en particulier, l'artiste, qui dans ce développement semble marquer un moment nouveau, attire notre attention. Si dans l'œuvre d'Antonio Veracini, oncle et maître de Francesco-Maria Veracini, bien plus connu, il n'apparaît pas de vraie nouveauté, cependant il mérite d'être cité comme celui qui, dans la construction de la forme, suit les nobles tendances observées dans Corelli. Toute certitude de dates sur sa vie manque : la publication de l'œuvre I (*Sonate a tre, due Violini e Violone o Arciliuto col Basso per l'organo;* Firenze, 1692, Antonio Navesi alla Condotta), à laquelle suivent d'autres sonates d'église (op. II) et dix sonates de chambre même à trois instruments (op. III, Modène, 1696, Rosati) nous amènent à le placer dans la période qu'on vient d'examiner, dont elles subissent l'influence et réverbèrent les qualités, surtout du côté de la forme. Aux numéros 37 et 38 M. Wasielewski en reproduit des modèles qui confirment ce jugement. Deux *Sonate a tre* tirées de l'œuvre I et II ont été publiées même chez Augener, et 6 par les soins de Gustav Jensen.

On retrouve les mêmes tendances chez Tommaso-Antonio Vitali, souvent confondu (même par M. Riemann dans la 4e édition du *Lexicon*) avec son père G.-B. Vitali, dont nous avons déjà parlé. La dédicace de l'œuvre XIV de ce dernier, publiée après la mort de l'auteur, ne laisse aucun doute. Ce qu'on connaît de sa vie se borne à le savoir né à Bologne dans la seconde moitié du XVIIe siècle et directeur de la chapelle ducale de Modène, où il vécut de 1677 jusqu'à 1747. On connaît mieux sa production, dont il nous reste trois recueils de sonates d'église et de chambre à trois instruments. Dans ces œuvres il suit les formes examinées de l'œuvre de Corelli et chez les précurseurs avec une tendance à la virtuosité qui le démontre un violoniste expérimenté. Dans une *Ciaccona* réimprimée par David (Hohe Schule des Violinspieles) on trouve des passages décisifs. Le dessin suivant impose sans doute adresse et souplesse de poignet dans le maniement de l'archet.

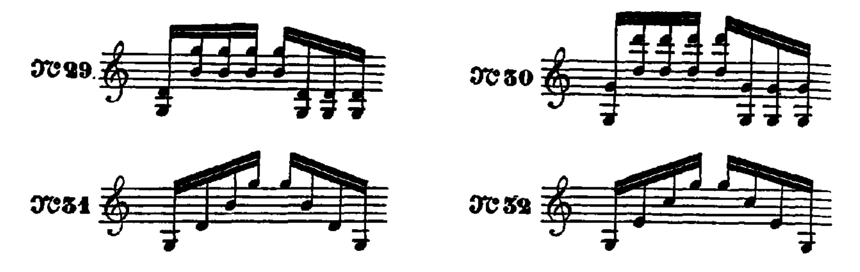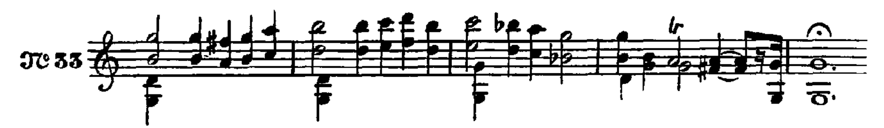




D'autres passages démontrent l'emploi de positions aiguës à main fixe : ainsi, selon l'édition de David, Vitali arrive jusqu'à la 6e position :



Enfin, l'emploi d'arpèges sur quatre cordes :



et d'accords de quatre sons :



prouve le progrès atteint par la technique du violon, et je crois bon de noter ce progrès, car il nous explique d'un côté l'intérêt croissant réveillé par les compositions pour instruments d'archet, de l'autre la décadence prochaine de l'art instrumental italien. Cet art s'était développé florissant chez les violonistes, et à travers les efforts incessants d'une longue période de créateurs il atteignait déjà la plénitude des formes. La technique qui, dans le développement de ces formes, a joué un rôle modeste, a maintenant le dessus, et l'on assiste à la décadence fatale de ces formes qui ne sont plus nécessaires à la pompe de la technicité triomphante.

Dès ce moment la manie de la variation, qui avait déjà paru à plusieurs reprises dans les œuvres des prédécesseurs, augmente toujours. Et voilà un signe infaillible d'une décadence qui, même arrêtée par l'exemple et l'influence d'artistes très nobles, tels Francesco-Maria Veracini, Giuseppe Tartini, Pietro Locatelli et Antonio Vivaldi, finit par bouleverser la production italienne tout entière. Alors les formes qui avaient été créées sous l'impulsion incessante de l'idée musicale et puisaient dans celle-ci leur nourriture, sont réduites à de simples carcasses invariables sur lesquelles se répand la végétation parasite de l'élément décoratif et de la variation : l'art créateur est remplacé par le simple artifice de la technique.

Heureusement, avant d'arriver à une telle décadence, on traverse une période glorieuse. Les publications examinées avec celles de Attilio Ariosti nous amènent directement au XVIIIe siècle.

L'originalité de ce bizarre type d'artiste, organiste et joueur de viole d'amour, se manifeste plus dans le contenu que dans la forme. En d'autres termes, dans les *Divertimenti da camera a Violino e Violoncello* (Bologne, chez Carlo-Maria Fagnani, 1695), elle obéit aux usages déjà observés. La forme de danse est celle qu'il préfère : les douze compositions sont constituées de un *Balletto* qui forme le premier Temps, et y suivent une *Giga* et une *Corrente* ou une *Gavotta* et un *Minuetto*. Je cite cette œuvre pour la recherche manifeste du nouveau qui en caractérise le contenu : et c'est un indice qu'on tentait de réagir contre l'uniformité de la tendance. Ainsi que nous allons le voir chez les clavecinistes, les compositeurs pour instruments à archet et, en général, les élaborateurs de l'orchestre rencontraient les parois rigides des modèles les plus en vogue; et trop souvent impuissants à s'en détacher ou à atteindre à la profondeur de pensée que les grands artistes y avaient apportée, ils se bornaient à renouveler leur patrimoine artistique par des acrobatismes techniques et des trouvailles quelquefois heureuses.

II

Jusqu'ici nous avons étudié l'œuvre des compositeurs dans le but d'en saisir l'évolution successive qui nous a amenés à la conception générale de la forme. Il arrivait ainsi que même les petits essais nous offraient un intérêt, quand la date de la publication permettait de reconnaître en eux quelque fait précurseur; et c'est ainsi que des auteurs presque inconnus nous servaient de guides dans les époques passées, au moyen de leurs œuvres publiées et possédées par les Bibliothèques. On a pu voir que le Temps constitué par un ou plusieurs thèmes, en général, tend à être divisé en deux parties distinctes. La première renferme la proposition du sujet ou des sujets thématiques et, à travers une série de modulations, nous conduit dans le ton de la dominante. Dans la seconde partie la composition descend de la dominante à la tonique, ce qui, avec les différentes phases, constitue la forme binaire.

Ces deux parties sont unies en un tout indivisible, puisque la période de descente de la dominante à la tonique suppose la proposition des thèmes qui, dans la première partie, se sont élevés. La division entre elles est constituée par l'arrêt à la dominante d'où commence la descente. Et l'histoire des formes nous prouve que sur ce point s'est dirigé l'effort des successeurs qui ont gardé les deux parties de proposition et de récapitulation des thèmes, en y ajoutant une « partie de développement » dans laquelle les sujets se subdivisent et se partagent, en engendrant une foule d'autres petits dessins, obtenus au moyen de l'analyse thématique. Cette élaboration, élevée à son expression la plus noble, va être la gloire des grands symphonistes de l'Allemagne. Ainsi transformé, le type original de la forme binaire aura sa consécration dans les œuvres pour piano, quatuor et orchestre : ce qui n'efface absolument pas sa première origine due aux instrumentistes d'Italie, dont les premiers furent les violonistes et les artistes du clavecin. La genèse de cette forme connue, ses modèles parus et sanctionnés chez les artistes de la dernière période, vers la fin du XVII[e] siècle et le début du XVIII[e], notre recherche se simplifie. Non seulement on se sert de la forme binaire pour la technique des temps, mais encore ces temps le plus souvent se réduisent à trois dans les Sonates, et trois sont les temps du *Concerto grosso*. Même l'unité de ton de l'ancienne Sonate n'est pas toujours suivie : le second temps du *concerto grosso* quelquefois est conçu dans le ton de la sous-dominante. Ainsi, la conception des formes établie, le caractère des *Allegro* et des *Adagio* tracé, les danses idéalisées, notre aperçu historique ne considère plus la généralité des compositeurs, mais elle se borne à ceux qui apportent quelque élément nouveau soit dans les formes, soit dans les moyens d'expression musicale.

Parmi les noms qu'on rencontre suivant l'ordre des dates, on trouve ceux de Antonio Caldara, Evaristo dall' Abaco, et surtout Francesco-Maria Veracini[1]. Dans la production très riche de Caldara la musique instrumentale est représentée par plusieurs manuscrits possédés par les Bibliothèques et au moyen d'un petit nombre d'œuvres publiées. Ces dernières se composent des *Sonate a tre, 2 Violini e Violoncello con parte per l'organo* (op. I, Venise, chez G. Sala, 1700), d'autres *Sonate di camera a 2 Violini con il Basso continuo* (op. II, *ibid.*, 1701). D'autres œuvres se trouvent dans les recueils de l'époque, et toutes suivent, pour l'étude soignée de la forme, les modèles les meilleurs, affirmant la tendance générale à la distribution binaire, selon ce que nous avons déjà observé. Evaristo dall' Abaco, que la belle publication de A. Sandberger (*Monument de la musique en Bavière,* Leipzig, chez Breitkopf et Härtel, 1900) a fait revivre après un long silence, nous révèle un égal sens de la forme, uni à une richesse d'invention mélodique et à un goût moderne dans l'harmonie. Le souvenir de la suite reparaît souvent dans ses *Sonate,* composées de formes de danse, selon l'ancien système. Ce qui le caractérise, c'est la recherche du nouveau, non plus dans la forme, mais dans l'idée ou dans les artifices par lesquels elle s'est développée. La figure de Francesco-Maria Veracini est bien plus importante : violoniste applaudi, pour ce qui concerne le développement du style italien, il fut un compositeur assez important dans cette période. Pour comprendre le rôle qu'il a joué dans le développement de l'art, on doit songer aux dernières productions de Corelli, père d'une nombreuse phalange d'autres compositeurs. Dans l'œuvre de Corelli on voit encore une sévérité qui nous parle du temps passé et quelquefois étouffe l'expression passionnelle dans les liens de l'allure scolastique. Ces tendances étaient bien naturelles, en considérant la tradition de laquelle la musique instrumentale se détachait peu à peu. Mais aussitôt que les formes furent tout à fait établies et la technique perfectionnée, alors la voix de l'âme moderne pénétra plus facilement à travers les pages des artistes; et comme dans cette âme les passions élevaient leur chant de plus en plus, l'élément passionnel ou expressif devait avoir le dessus.

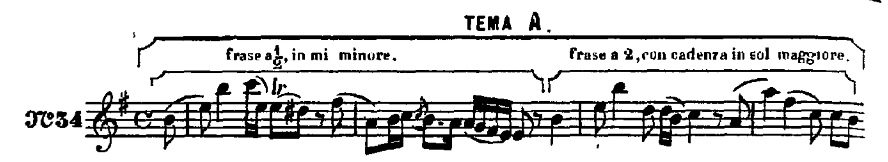
Or, à cet égard, Francesco-Maria Veracini, contemporain de Sébastien Bach, appartient presque à notre école contemporaine pour la fraîcheur des idées et la passion répandue dans ses œuvres.

Et cela apparaît dans la *Sonate* que M. David a publiée dans son recueil (*Die hohe Schule des Violinspiels*), où les mérites de la forme sont égalés par ceux de l'idée. Au lieu de proposer deux thèmes distincts, il préfère une large période, séparable en deux parties : la phrase du premier temps se compose ainsi de deux sections : en *mi mineur* la première, et la seconde avec la cadence en *sol majeur :*

1. Antonio Caldara, né à Venise vers 1670, mort à Vienne le 28 décembre 1736. Pour les renseignements autres que les Dictionnaires, V. LA MARA, *Musikerbriefe,* etc., Leipzig, Breitkopf u. Hartel, 1886, I, 147, KOCHEL (L.), *Die Kaiserl. Hofmusikkapelle in Wien von 1543-1867* Wien Beck : *Johann Jos. Fux, 1698-1740,* Wien, 1872. Pour ses œuvres instrumentales, V. EITNER et Catal. Biblioth. Lycée music. de Bologne.

Evaristo Felice dall' Abaco, né à Verone; vers 1720 il était maître de chapelle à Munich. Les dates proposées par Fétis ont été corrigées : maintenant on propose comme date de sa naissance le mois de juillet 1675, celle de sa mort le mois de juillet 1742. Sa riche production est entièrement instrumentale, op. 1, 3, 4 *Sonate;* op. 2, 5 *Concerti,* etc.
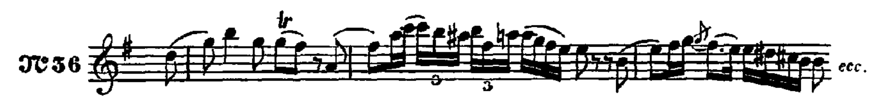
Francesco-Maria Veracini, né à Florence vers 1685, mort à Pise en 1750. En 1714 il obtint un tel succès comme violoniste à Venise, que Tartini jugea prudent de se retirer. De 1717 à 1722 il fut engagé à la Cour de Dresde : il se retira des luttes de l'art lorsque Geminiani était à son apogée. A consulter CAFFI (F.), *Storia della musica sacra,* etc. Venise, Antonelli, 1854-55. Pour le catalogue de ses œuvres, V. EITNER, *Quellen Lexicon.*



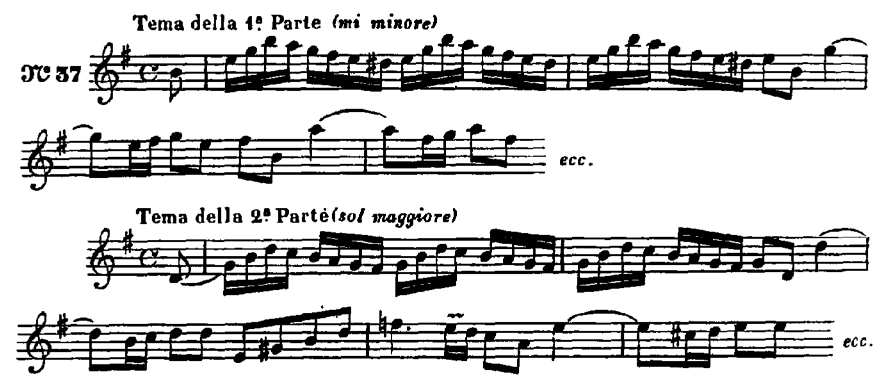
Cette phrase, par sa facture, peut donner origine à deux petits thèmes. L'auteur s'en sert, et au moyen des progressions il l'élargit jusqu'à l'emphase d'une cadence dans la tonalité bien affirmée de *sol majeur*.



Après quoi une brève reprise de la partie confiée à la basse chiffrée permet de revenir à la phrase principale ornée, cette fois proposée en *sol*, mais aussitôt modifiée en *mi mineur :*
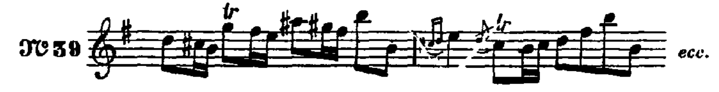


Et avec ces simples artifices, toujours dérivés du sujet principal, l'auteur nous conduit dans les différents tons relatifs, finissant avec une large cadence en *mi mineur*. Dans l'Allegro qui suit on voit le même système, et la forme binaire est encore plus sensible pour la ritournelle qui sépare la première partie de la seconde. Il s'agit même ici d'un thème assez ample pour être séparé en deux parties : la première fois le thème entier est en *mi mineur*, et seulement dans les reprises il est modifié en *sol majeur*, permettant ainsi d'amplifier la première section de l'*Allegro*, laquelle finit en *mi mineur*. Après la ritournelle de cette partie, mais transportée en *sol majeur*, même cette fois, après avoir modulé dans les tons relatifs nous amenant à de vraies périodes de développement thématique, la composition finit dans la tonalité de *mi mineur*. En d'autres termes, le type est le suivant :
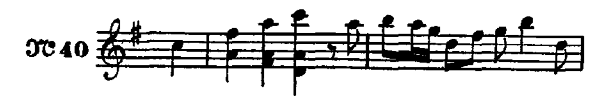


La seconde moitié de ce thème unique est celle qui surtout offre les moyens au développement thématique de l'ouvrage. Elle donne ainsi le petit thème qu'on trouve dans la seconde partie, en *si mineur :*



et les petits dessins de développement, toujours dérivés de sa figuration rythmique :
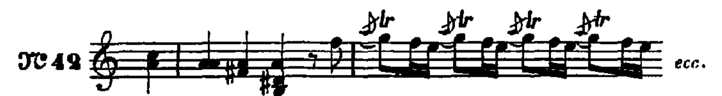


et celle-ci se conserve constante, s'entrelaçant avec des passages à cordes doubles du genre suivant, eux-mêmes répétés avec de légères modifications dans les tons de *sol majeur :*
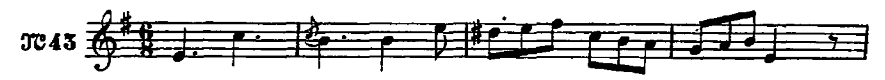


de *si mineur*
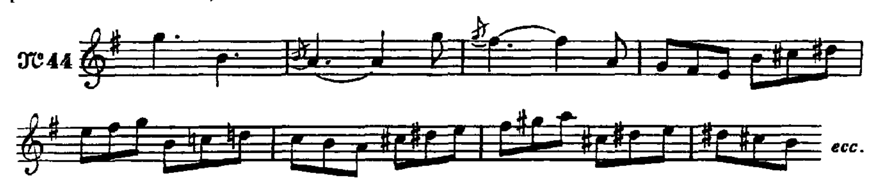


et de *mi mineur*, toujours sur la dominante :



En d'autres termes, ce représentant de l'art italien, dont les dates de naissance et de mort coïncident parfaitement avec celles de Sébastien Bach, pour ce qui concerne la pureté de la forme et l'unité absolue, obtenue avec les avantages de l'analyse thématique, n'a rien à envier aux meilleurs artistes des autres nations. Plein de vie dans la conception et de talent dans le développement, il sait profiter des moyens scolastiques avec grâce et avec une élégance toute moderne. On pourrait en trouver un exemple tantôt dans cette *Sonata*, tantôt dans la *Gavotta* en *mi mineur* qui succède au *Minuetto* en *mi majeur*, avec un contraste agréable et même, surtout, dans la *Giga* qui finit la composition cyclique, comme dans les anciennes suites. Dans la *Gavotta*, quelques périodes emphatiques, presque destinées à renforcer la cadence, s'élèvent à un caractère passionnel moderne. Dans la *Giga* le thème en *mi mineur*



reparaît dans le même ton, mais renversé :
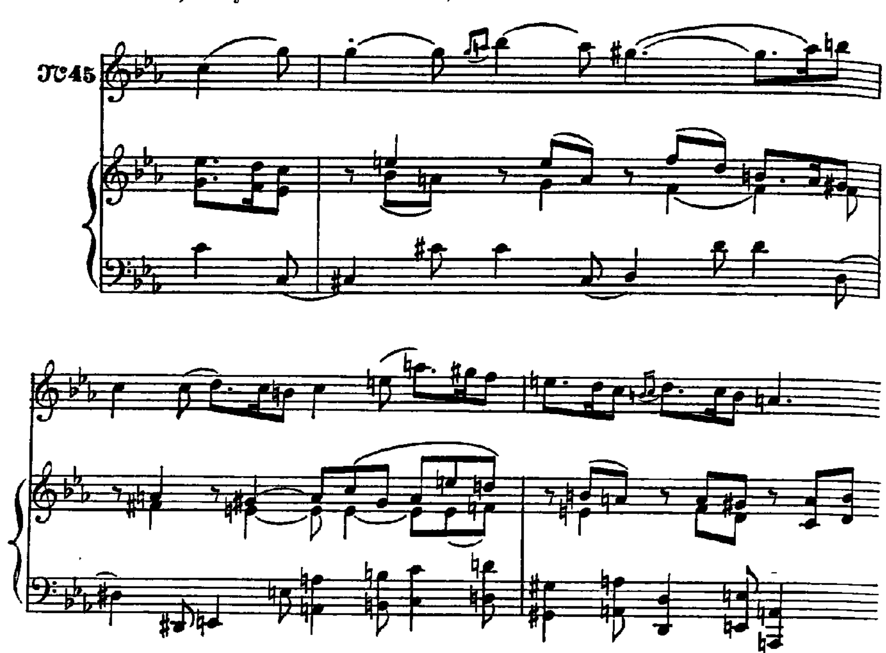


nous amenant, au moyen de la progression qui le suit, à une large période de développement mélodique modulant à la quinte. Après quoi la première partie de la *Giga* est répétée et y suit la seconde partie, où le thème reparaîtra *en sol majeur* avec un développement plus riche, selon ce qu'on a déjà vu dans l'*Allegro*.

Si nous nous sommes arrêtés sur cette *Sonata*, ce n'est pas qu'elle représente le modèle le meilleur de l'œuvre de Veracini, mais parce qu'on peut l'examiner dans les éditions modernes et y apprendre les mérites de l'auteur. Dans ces œuvres la basse procède avec élégance et efficacité : l'idée mélodique est pure, claire, facile et très souple. Il a donc une physionomie tout à fait italienne, mais il réussit encore à se distinguer de tous ses contemporains comme un géant dont la voix et la figure s'élèvent par-dessus la foule.

Francesco Geminiani, né à Lucques (1680-1762), mort à Dublin, presque du même âge que Veracini, concourut avec lui à répandre en Angleterre l'école du violon, qui y était encore peu développée. Ce qui est prouvé par sa méthode pour le violon, qui porte le titre *The Art of playing on the violin*, publiée environ en 1740. Elle est postérieure à la *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon* de Montéclair, publiée en 1711; mais elle précède de plusieurs années la *Violinschule* de Léopold Mozart, publiée en 1755. L'auteur y révèle une sûreté qui n'est pas dépassée même par l'œuvre de Mozart, en étudiant les ressources de l'instrument et en s'élevant jusqu'à la septième position. Élève de Arcangelo Corelli, Geminiani en avait hérité l'enseignement, et le public de Londres l'appréciait jusqu'à négliger Veracini, lorsque, en 1736, celui-ci chercha à participer de nouveau à la bataille de l'art. La production artistique de Geminiani est très riche; elle se compose de sonates et de concerts pour violon et clavecin ou d'autres instruments, parus en plusieurs éditions dont les dictionnaires donnent l'indication. Bon nombre de ses œuvres ont été réduites par lui-même pour le clavecin; dans toutes on aperçoit le connaisseur des effets, même si la recherche de la beauté extérieure ne laisse pas manifester une vraie et profonde trace personnelle. La *Sonata* en *do mineur* reproduite par M. David se développe souple et élégante, avec une tendance excessive à orner et brésiller le thème en de petites valeurs. Ce défaut est dû à la virtuosité qui va atteindre son triste triomphe dans les « variations » à venir. Les sujets du *Largo* et de l'*Allegro*, mieux que deux vrais thèmes détachés, se réduisent à un seul thème formé par des dessins contrastant entre eux et divisibles. C'est le système qu'on a déjà observé en Veracini et qu'on remarque chez plusieurs compositeurs de l'époque.

L'invention ne fait pas défaut dans l'œuvre de Geminiani, et même la simple phrase de la *Siciliana* qui précède l'*Allegro* final le prouve. Dans cette phrase il y a comme un souvenir de la noblesse qu'on admire constamment en Bach, et on y trouve aussi des exemples de modulations qui offrent un vrai intérêt : tel ce passage de *do mineur* à *la mineur* qui paraît évident dans le chant et que je reproduis avec la réalisation de la basse, faite par M. David.



A cette période se lie la production de Antonio Vivaldi, *il prete rosso,* comme on l'appelait à cause de la couleur de ses cheveux, esprit bizarre et violoniste très distingué, mort en 1743. Il était fils de Giovanni-Battista Vivaldi, violoniste à Saint-Marc, à Venise. Et Antonio Vivaldi se dit *Musico veneto* dans le titre de l'op. 1; et il se dit encore *Musico di violino e Maestro di concerto del Pio Ospedale della Pieta di Venezia* dans l'*Estro armonico,* qui se compose de douze concerts, publiés comme œuvre IIIᵉ. M. Burney (*The Present State of music in Germany,* édit. de 1775, vol. II, pages 134-166) nous dit que les Concerts de A. Vivaldi étaient beaucoup étudiés en Allemagne, par Benda entre autres. M. Quantz s'exerçait avec eux, et Sébastien Bach en réduisit 16 pour clavecin, 4 pour orgue; il réduisit aussi pour 4 pianos une composition de Vivaldi écrite pour instruments à archet.

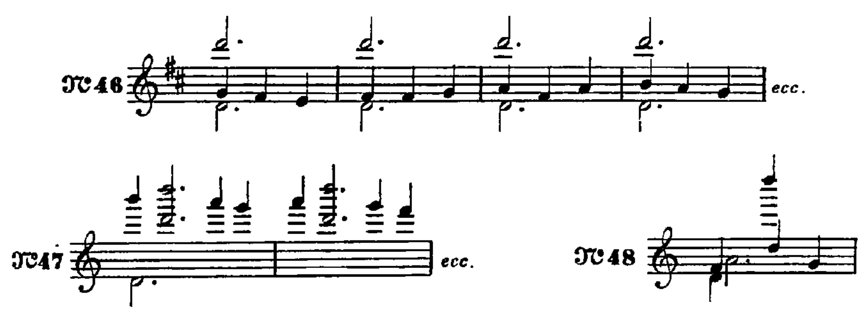
Ces faits peuvent déjà nous prouver quelle renommée il avait atteinte et le mérite qui devait se révéler dans ses œuvres, car, quand bien même Bach eût choisi ses ouvrages seulement comme exercice, on ne peut pas supposer que le grand artiste eût donné la préférence à des pages sans mérite artistique. En outre, l'examen et le parallèle entre les ouvrages de Bach et les modèles italiens qu'il choisit, nous démontrent que le grand organiste se servait d'eux pour la forme en rendant le contenu plus riche et plus profond. C'est la confirmation lumineuse de ce que maintes fois j'ai essayé de prouver, c'est-à-dire que l'école instrumentale italienne, celle du violon surtout, fournit les modèles classiques, dont on cherche maintenant les meilleurs essais en Allemagne. Tout ce qui concerne les détails de figurations rythmiques et de rythmes, d'idées, de rapports entre les différents sons, n'est pas un lien pour Bach qui renouvelle librement. Mais il conserve la forme même à travers les amplifications, ce qu'on voit surtout dans ses concerts pour piano. Dans ceux pour orgue le texte original de Vivaldi est altéré d'une manière plus sensible, et Bach y atteint, ainsi que l'a remarqué M. Spitta, un équilibre symétrique qu'on ne voit pas dans le modèle.

Il faut nous arrêter quelque peu sur cette forme de *Concerto* qui représente un des grands mérites de Vivaldi. On a déjà vu dans les œuvres de Corelli et Torelli l'élément symphonique de l'orchestre s'imposer de plus en plus, tandis que le violon principal étale ses passages brillants et le *Concerto grosso* engage des dialogues animés. Dans l'œuvre de Vivaldi non seulement ce violon principal procède plus librement et avec plus d'élan, mais encore on voit qu'à l'orchestre d'instruments à archet commencent à s'ajouter les cors et les hautbois, qui ne se bornent plus au redoublement de la partie des autres instruments, mais qui ont leurs passages et leurs dessins particuliers. Ce sont donc les premiers exemples de la vraie orchestration, qui dans le *Concerto* moderne atteindra une nouvelle grandeur; mais l'œuvre de Vivaldi apporte surtout une nouvelle contribution au développement de l'art instrumental moderne, et elle marque une phase digne de remarque dans l'histoire des formes instrumentales italiennes.

Ces concerts le plus souvent se composent de trois temps : le premier et le troisième sont des *Allegro;* le second appartient au type de l'*Adagio*, et Vivaldi lui confie le chant large, sentimental, expressif. Dans ces *Adagio* on doit remarquer l'abandon des anciennes formes dérivées de la danse; on y rencontre souvent une large mélopée libre et expressive, qui exhale un parfum tout à fait moderne. Dans les *Allegro* ou dans les formes de danse dont il se servit autrefois (ainsi que dans la *Sonata* en *la majeur*, publiée dans la *Hohe Schule* de M. David), paraît souvent la forme binaire qu'on connaît déjà. On doit encore remarquer le système, répété dans le *Presto* de la *Sonata* que nous venons d'indiquer, par lequel les anciennes ritournelles disparaissent, et la composition procède vivement jusqu'à la fin. On trouve une mélodie facile, riche, qui aime les contrastes et l'originalité, et une harmonie correcte et efficace dans le coloris. La technique de l'instrument et cette richesse de coloris l'amènent à quelques bizarreries, comme par exemple dans les deux concerts de l'œuvre IV, qu'il intitule *La Stravaganza,* ou dans l'œuvre VII publiée à Amsterdam chez Le Cène, avec le titre *Il Cimento dell' armonia e dell' invenzione,* où il s'efforce d'illustrer quelques textes poétiques relatifs aux saisons de l'année. Même dans ces bizarreries d'artiste il sait imprimer sa trace personnelle, et sa parfaite intuition des effets est encore confirmée par le *Concerto* pour trois violons qu'on trouve publié en l'édition moderne de Edmond Medefind à Dresde, chez George Naumann.

L'école de Arcangelo Corelli, qui a inauguré cette période glorieuse, est représentée aussi, outre Geminiani, déjà cité, par Pietro Locatelli et G.-B. Somis. Ce dernier devient le chef de l'école piémontaise du violon, de sorte qu'à travers l'œuvre de Pugnani il pousse son influence jusqu'à Viotti, après lequel, avec Robberechts et de Bériot, avec Rode et Baillot, nous descendons jusqu'aux représentants les meilleurs de l'époque moderne.

Pietro Locatelli, élève de Corelli[1], révèle une puissance de fantaisie créatrice et une maîtrise de l'instrument et des formes qu'on ne devrait pas négliger dans l'étude du développement progressif de l'art, non seulement en Italie, mais dans l'entière période instrumentale de l'Europe. Né à Amsterdam, où depuis 1721 il publia ses œuvres les meilleures, il continuait la propagande de la bonne forme même dans les temps où bon nombre de ses contemporains l'oubliaient. Son nom a été cité par quelques-uns seulement parmi ceux des « héros des doigts » (Fingerhelden). M. Wasielewski l'appelle ainsi, et on pourrait le juger de même en considérant seulement les bizarreries de quelques compositions, parmi lesquelles celle bien connue que M. David a reproduite dans son recueil et qui porte ce titre : *Il Labirinto,* où le violoniste s'abandonne à des passages tels que les suivants, dont les concertistes à venir se serviront :

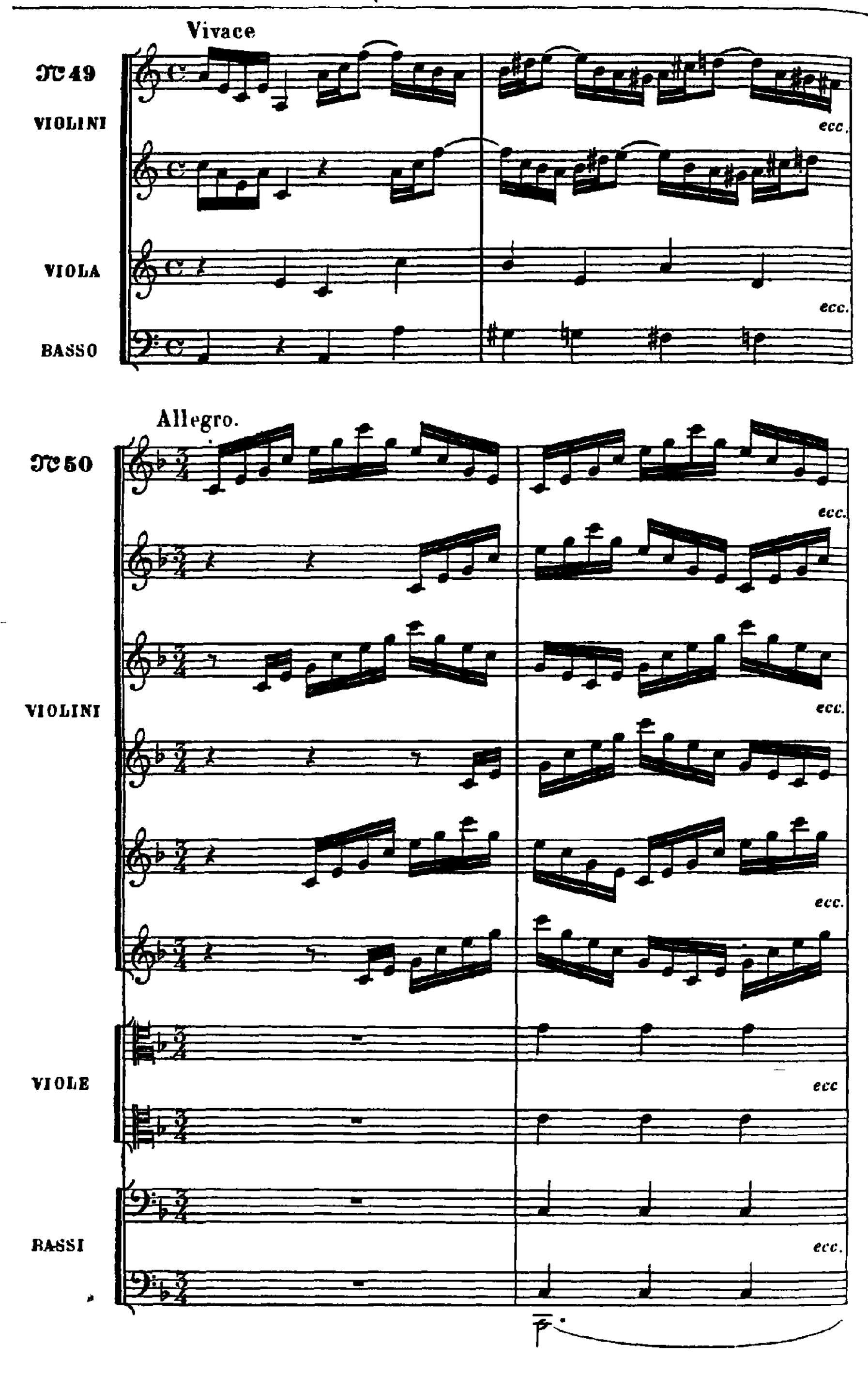


On peut cependant justifier ces jeux et ces acrobatismes même chez un vrai artiste, tel que Locatelli a été sans doute, en songeant à la nécessité dans laquelle un concertiste se trouve souvent, dans un milieu qui n'est pas toujours artistique. En outre, on ne doit pas s'étonner si la technique enrichie entraîne l'exécuteur : Locatelli ne s'est pas borné à la seule technique, vivant dans le champ de la virtuosité pure : cela aurait été une faute. Par conséquent, borner les jugements à ces essais moins heureux, et le placer seulement parmi les « héros des doigts », constitue une injustice historique, ainsi que le silence dont ses œuvres sont encore entourées. On connaît le peu de publications faites par MM. Alard, Witting et David; M. Torchi publia de nouveau d'autres essais chez Boosey à Londres. Le matériel précieux possédé par les bibliothèques, que M. Eitner cite avec soin, renferme des trésors qu'on devrait consulter avant de prononcer un jugement sur Pietro Locatelli.

Il est un artiste qui sent l'approche des temps nouveaux et qui aspire avec eux à de nouvelles libertés de pensée et de forme. Il est bien plus moderne que Corelli et que Veracini même; ce dernier le surpasse par ses factures imposantes et la profondeur de la pensée, qui dans l'école italienne disparaît peu à peu. Mais Locatelli possède toute la brillante fantaisie italienne, et il en profite surtout en amplifiant la partie de développement dans ses compositions par des épisodes et des contrastes inattendus. Il suit l'artifice qui reparaît souvent chez les compositeurs, d'intercaler quelques mesures de *Largo* ou d'*Adagio* pour séparer deux *Allegro* consécutifs. En examinant les œuvres reproduites par M. David, on s'aperçoit que c'est un système commun, surtout dans la première partie des sonates.

Mais le mérite de Locatelli est digne d'une louange particulière, plus que dans la forme, à l'égard de l'impulsion qu'il a donnée à l'art instrumental. Ces qualités sont déjà affirmées dans les *Concerti grossi*, qui constituent l'œuvre Ire publiée à Amsterdam chez Le Cène, en 1721 Elles atteignent une plus grande importance dans l'œuvre IV, publiée à Amsterdam (Le Cene) en 1735, dont une copie manuscrite est

1. Né à Bergame en 1693, mort à Amsterdam en 1764. Pour les documents, V. ALESSANDRI, *Biografie di scrittori bergamaschi*, Bergame, 1875. Pour l'importance très grande dans le développement de la technique du violon, V l'*Allg mus. Zeitung* de Leipzig, 186», nº 38. Pour les autres renseignements V. les Dictionnaires musicaux.


Vivace
Nº 49
VIOLINI
ecc.
VIOLA
ecc.
BASSO
Allegro.
Nº 50
ecc.
VIOLINI
ecc.
ecc.
VIOLE
ecc
BASSI
ecc.

possédée par la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne (Cat. IV, 122). L'orchestre des instruments à archets y atteint vraiment une voix et un coloris dramatique : M. Torchi a justement reproduit ces deux exemples, tirés de l'introduction du VI[e] concert et du VIII[e], qui prouvent combien de modèles, de figurations et de coloris d'orchestre employés dans les partitions modernes du *Rheingold*, de la *Walkure* et du *Siegfried* apparaissent déjà dans les œuvres de ces Italiens presque oubliés. (Voir exemples p. 782.)

A ces compositeurs cités dans les études historiques relatives au violon on pourrait en ajouter beaucoup d'autres, dignes d'être remarqués. Ludovico Ferronati publia en 1710 un recueil de 10 sonates pour violon et basse, où, même sans nouveautés sensibles, on aperçoit quelques mérites. On doit donc se rappeler toujours que dans toute phase artistique les artistes représentent le milieu social où leur existence se développe. Si ce milieu, ainsi que celui que nous venons de considérer, a atteint la richesse de la technique pour ce qui concerne le violon et le développement des formes musicales, dans les artistes on trouve reproduits tous ces mérites même lorsque leur valeur artistique, due à la création individuelle, ne réclame pas une étude particulière.

Giovanni-Battista Somis[1] peut être placé dans cette catégorie. Ses « Sonates pour violon et violoncelle ou clavier », op. IV (Paris, 1726), ses autres œuvres répandues dans les recueils de Maupetit et d'Alfr. Moffat (Berlin, Simrock) et le peu de manuscrits (une sonate dans la bibliothèque de Karlsruhe) ne mériteraient pas d'être citées dans cette étude. Mais l'auteur, pour sa valeur de technicien, est le chef de toute l'école piémontaise qu'il fonda. Elève de Vivaldi et de Corelli, il avait réuni les qualités de deux artistes dignes de briller parmi les plus grands de l'art. Et l'école qu'il commence au moyen de Giardini, Pugnani et Viotti, non seulement finit la période de nos recherches, mais exerce aussi une large influence et se prolonge jusqu'à Spohr et à notre époque. C'est avec Viotti que l'école de Paris deviendra la dépositaire des traditions classiques italiennes du violon, et les principes élaborés en Italie se répandront, en se conformant aux exigences de la nouvelle période. Vers la fin du XVIII[e] siècle, en examinant le *Saggio sopra l'arte di suonare il violino* de Francesco Galeazzi de Turin (1791), nous pourrons voir combien l'enseignement de l'école piémontaise s'était répandu. Après avoir mentionné le fondateur de cette école, passons à examiner Giuseppe Tartini[2], où l'influence de Vivaldi et Veracini, unie à une vraie génialité musicale, marque une nouvelle phase lumineuse dans la musique instrumentale italienne.

J'ai parlé de musique au lieu de technique du violon, car, à mon avis, Tartini est aussi grand dans la composition que dans la pure science de l'archet. Ses contemporains parlent de lui avec admiration : parmi eux Quantz, qui le juge grand et très pur dans l'intonation et sûr dans les difficultés les plus grandes. Il paraît ainsi comme un anneau bien important de la chaîne qui devait amener à l'école moderne de l'instrument à archet et à Spohr, en rendant le violon l'instrument chanteur par excellence. Dans ses œuvres, il ne se sert pas de cette technique comme d'un artifice de virtuose : borné le plus souvent à la troisième position, il est bien éloigné des acrobatismes que j'ai remarqués dans Locatelli, et qui lui devaient être faciles si l'on songe au passage trillé de la sonate *Il Trillo del Diavolo*. C'est avec Tartini que le jeu de l'archet devient plus agile et plus prompt, et l'on en trouve un exemple dans son œuvre *Arte dell' Arco*, réimprimée dans les *Principes de composition* de Choron, vol. VI, et séparément chez André. Ce perfectionnement est dû non seulement aux nouvelles règles données par le violoniste, mais encore à une vraie et progressive modification matérielle de l'archet, auquel Tartini adressa ses soins. En effet, lorsque le violon, avec Corelli et Vivaldi, commence à affirmer son individualité de soliste, il exige de nouvelles aptitudes propres à produire des nuances expressives. C'est précisement à cette époque que l'archet devient plus léger et plus long, de sorte qu'il acquiert élasticité, en permettant aussi un coup d'archet plus ample. Or, avec Tartini l'archet s'allonge encore, accroît l'élasticité, élargit les bornes du coup d'archet, nous amenant au dernier perfectionnement avec lequel Tourte, Français, réalisait l'archet moderne.

Dans ses études d'acoustique, dans les œuvres relatives au développement de l'harmonie et dans ses compositions, on voit les mêmes soins qu'il prodigue pour le perfectionnement de la technique de l'instrument. Tartini a été sans doute un observateur aigu, chez lequel l'invention du poète était alternée avec celle du savant. Pourtant ses aptitudes scientifiques peut-être prédominaient-elles sur celles purement poétiques et créatrices. On est amené à ce jugement en examinant ses nombreux ouvrages, qui, à travers l'élégance et l'équilibre admirable de la facture, n'atteignent que rarement la vivacité et l'originalité répandues dans l'œuvre de Veracini, Locatelli, Vivaldi. En le comparant à Corelli on voit qu'il se sert de thèmes plus poétiques et quelquefois même dramatiques plus propres à être développés. Dans ses œuvres toute chose est organique et se développe régulièrement et sans effort : une intelligence supérieure a guidé la composition, et l'esprit critique de l'auteur a condamné inexorablement les irrégularités excessives, ce qui favorise la noble austérité de l'ensemble, mais éteint souvent le feu que le génie avait su allumer.

Malgré cela, il réussit à affirmer une personnalité qui a souvent le caractère d'un rêve, et qui trouve une correspondance dans l'expression étrange de son portrait aux yeux luisants comme des étoiles, que l'on admire dans la Galerie des Académiciens philharmoniques de Bologne. Le conte fait par Lalande

1. Né à Turin en 1676, mort dans cette ville le 14 août 1763. Il fut directeur et violoniste de la chapelle royale de Turin. A consulter Ruta, *Storia del violino*, Turin, 1863 (sans importance historique) : Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister*, page 48, etc. Leipzig, 1893.

2. Né à Pirano (Istrie) le 12 avril 1692, mort à Padoue le 16 février 1770. Ses œuvres théoriques, telles que le *Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia* (1754) et *Dei principi dell' armonia musicale contenuta nel diatonico genere* (1767), renferment des notions précieuses pour l'étude de l'harmonie et de l'acoustique, à cette époque. Surtout dans le *Trattato* paraît une conception de l'harmonie supérieure même à celle de Rameau : l'accord mineur est considéré comme l'image renversée de l'accord majeur, selon les théories déjà mentionnées par Zarlino et à présent remises en honneur par Riemann.

Les Dictionnaires musicaux nous donnent la liste nombreuse de ses œuvres. Pour notices, V. Fanzago (F.), *Orazione delle lodi di G. Tartini*, Padoue, Conzatti, 1770 ; *Elogi di G. Tartini*, etc., Padoue, Conzatti, 1792; *Elogi di tre uomini illustri, Tartini, Vallotti e Gozzi*, ibid., 1792, Fayolle (F.), *Notices sur Corelli, Tartini, Gavinies, Pugnani et Viotti*, Paris, Impr. litter. et music., 1810; Fonno (A.), *Elogio di Tartini*, Rome, 1768; Tamaro (M.), *la Vita*, et Wiesselberger (G.), *l'Opera musicale*, dans le recueil intitulé : *Nel giorno dell' inaugurazione del monumento a G. Tartini in Pirano*, Trieste, G. Caprin, 1896; Tebaldini (G.), *l'Archivio musicale della cappella Antoniana*, Padoue, 1895.

dans le *Voyage en Italie* (1765, vol. VIII), relatif à la légende de la *Sonata del Diavolo*, nous dit suffisamment la réputation mystérieuse qui lui était faite. Et elle est encore confirmée par les notices laissées par Giovanni Naumann, élève de Tartini, dans *Italieneischer Tondichter* (Berlin, Spenheim, 1883, p. 386). On a dit à peu près les mêmes choses à l'égard de Paganini : toutes les fois que le génie s'explique dans la virtuosité, la fantaisie populaire a besoin de créer des rapports mystérieux entre l'artiste et le règne des ténèbres.

Tartini n'est pas un créateur de la forme : il suit les modèles connus. Il ne se sert pas des modèles de danse; sa pensée musicale est libre de toute imitation. Dans les Concerts il suit les traces de Corelli et Vivaldi : dans les Sonates prédomine le type de la Sonate d'église, même lorsqu'il les appelle Sonates de chambre. En effet, la Sonate en *ré* réimprimée par M. David, après le *Grave* de l'introduction, nous présente l'*Allegro* en forme fuguée; mais lorsqu'il abandonne ces modèles scolastiques, il répand dans la forme binaire des idées qui ont déjà une expression romantique et qui le placent ainsi dans la période de liaison entre l'ancien style et le nouveau. Dorénavant on peut considérer les élèves de Corelli et Tartini comme le trait d'union des écoles de France et d'Allemagne, et, au moyen d'elles, jusqu'à la période moderne. Parmi ses élèves auxquels il dédiait toute son âme je citerai Bini, Nardini, Manfredi, Ferrari, Graun, Pagin et Lahoussaye. A son école se rattache encore Pugnani, élève de Somis; l'école de Nardini produisit Linley et Campagnoli; celle de Pagin, Lahoussaye; celle de Graun, Benda; de Ferrari, Dittersdorf, et de ce dernier, W. Pichel. Pendant que l'école s'élargit ainsi, le style italien absorbe fatalement les tendances étrangères : de sorte que, tout en conservant le caractère du violon de ses fondateurs, pour ce qui concerne le choix des idées et la musique, il finit par perdre l'originalité et la fraîcheur primitives.

Toutefois, dans cette période de transition on rencontre des artistes tout à fait italiens et malheureusement presque oubliés, parmi lesquels Piantanida et Sammartini marquent assez bien le passage au style expressif dont on a déjà observé les traces chez les artistes qui les ont précédés. En examinant une par une les œuvres des compositeurs, chacune d'elles a une voix différente; en résumant les expressions qu'elles ont réveillées en nous, on s'aperçoit réellement du progrès des esprits, lesquels; du calme serein du classicisme se dirigent inconsciemment vers le romantisme, acquièrent une voix plus humaine et presque populaire, et préludent ainsi à la phase révolutionnaire imminente.

Ces caractères apparaissent chez Giovanni Piantanida, et ils sont bien plus évidents chez Giovanni-Battista Sammartini, qui aurait une place importante dans l'histoire des formes symphoniques, si les renseignements biographiques n'avaient été si rares jusqu'à aujourd'hui. On ne connaît que peu de chose sur la vie de Piantanida, dont M. Burney, en 1770, parlait comme d'un violoniste distingué : on sait qu'il naquit à Venise, qu'en 1734 il était violoniste à Saint-Pétersbourg, et qu'il mourut vers la fin du XVIIIe siècle. Dans une édition de 1742, à Londres, se trouvent six Sonates à trois, deux violons et basse ou clavecin, qui constituent son œuvre première, dont une liberté plus large soit dans la forme, soit dans la facture musicale, nous prouve l'influence de tendances nouvelles. Et ces tendances refleurissent chez Sammartini, dont la vie artistique se développa de 1730 jusqu'à 1770 ou environ 1780. Il laissa un nombre de compositions qu'on fait monter à quelques milliers; mais la plupart d'entre elles n'ont pas été publiées. Fantuzzi, de Milan, a publié, dans ces dernières années, un quatuor de Sammartini : la ville de Milan devrait songer à son fils, qui de 1730 à 1770 fut maître de chapelle dans le couvent de Sainte-Marie-Magdeleine, où Christophe Gluck étudia, et que Josep Mysliwecsek appela « le père du style de Haydn ». Par contre, dans la production qu'on trouve indiquée dans les catalogues des Bibliothèques (M. Eitner en reproduit un modèle), je vois le Quatuor en question et la *Sonata a tre istrumenti* (en *si bém.*), publiée chez A. Boosey, de Londres, réduite pour piano et violon par M. Torchi. La forme de cette *Sonata* nous dit quelque chose de plus que la classique forme binaire de tous les modèles italiens que nous avons examinés. L'*Allegro* se compose de deux thèmes : le premier en *si bém.*, le second à la dominante. Après la ritournelle qui finit cette première partie il y a un petit développement; ensuite le premier thème et le second reparaissent, tous les deux au ton principal de *si bém.* Cette forme si définie et si précise, comme M. Torchi l'observe, est la même qu'on retrouvera chez Haydn, Mozart et Beethoven, et elle est due au développement de la forme binaire déjà connue, qui, avec Giambattista Sammartini, semble s'acheminer vers la période tout à fait moderne. Il est bien difficile, dans les questions historiques, d'établir l'importance d'un compositeur pour ce qui concerne la modification des formes, puisque, en jugeant, on n'est jamais sûr de ne point oublier d'autres œuvres où l'on voit les mêmes formes et qui sont cachées on ne sait où. Pourtant la loi des dates et l'examen des ouvrages nous donnent le droit de placer Sammartini bien haut dans l'histoire de l'art symphonique et de révérer en lui le précurseur direct du symphonisme allemand.

Même l'examen des idées mélodiques nous amènerait à ces conclusions : car, réellement, un parfum haydnien s'échappe quelquefois des pages de Sammartini, comme dans le *Trio* en *mi majeur*, par exemple, et dans quelques fragments que j'ai pu examiner. La fraîcheur de la pensée italienne est plus sensible, à cause de la simplicité de l'accompagnement, ce qui ne diminue pas l'élégance aristocratique; mais dans ces œuvres ce qui intéresse plus que le contenu intime, c'est la forme, qui devient l'héritage des contemporains.

Parmi eux on peut citer Felice Giardini, né à Turin le 12 avril 1716 et mort à Moscou le 17 décembre 1796, élève de Paladini de Milan pour la composition, et de Somis pour le violon. Son jeu se distinguait par le brillant et l'absolue justesse de l'intonation. M. Burney, qui avait pu apprécier son exécution dans un concert, a écrit « qu'il avait marqué une nouvelle époque dans la vie des Concerts de Londres ». En suivant les épisodes de son existence on le verrait se transporter d'une ville à l'autre tantôt comme virtuose, tantôt comme impresario de concerts et d'opéras. C'est peut-être à cause de cela que ses œuvres assez nombreuses (V. le Catalogue de M. Eitner) sont dispersées dans les Bibliothèques et même aujourd'hui inconnues. Mes recherches à Turin n'aboutirent à rien. La Bibliothèque du Conservatoire de Milan possède en manuscrit quatre Concerts pour violon avec accompagnement d'instruments à archet, hautbois et cor, et une Symphonie en *ré* pour orchestre. D'autre matériel inconnu est possédé par

la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne : il fournit les deux Temps de *Sonata* qu'on peut voir dans la « Collection of Pieces for the Violin comp. by Italian Masters of the 17[th] and 18[th] centuries » de M. Boosey. Ils contredisent les assertions de M. Wasielewski et nous révèlent en Giardini non seulement le technicien, mais le vrai artiste, équilibré dans la forme, très riche dans le contenu, où l'invention mélodique et l'harmonie se fondent dans un idéal d'une beauté exquise. Les recherches minutieuses de M. Eitner, en résumant aussi les renseignements déjà recueillis par les prédécesseurs, nous indiquent exactement les Bibliothèques où le trésor musical de Giardini dort depuis plus d'un siècle. Pourquoi un éditeur intelligent ne tenterait-il pas de le réveiller?

Dans la collection anglaise que nous venons de citer à propos de Giardini, on trouve aussi des ouvrages de Nardini et Bertoni qu'on peut ajouter à ceux déjà connus. Pietro Nardini[1] se révèle l'héritier du grand art de Tartini, non seulement pour la technique du violon que Léopold Mozart appréciait vivement, mais surtout pour la pureté de la forme et l'élégance générale de la composition, déjà connue à cause des deux Sonates publiées séparément chez Alard (*les Maîtres classiques*, etc.) et chez David. Mozart, en exprimant son jugement, ajoutait qu'on ne pouvait pas surpasser la beauté, la pureté, l'égalité de son et le goût exquis du style chantant qu'il révélait dans ses exécutions. Les mêmes qualités reparaissent dans l'art de la composition, où la grâce, la vivacité et une fraîcheur naïve de sentiment raniment les formes déjà plus modernes que celles laissées par Tartini. La forme binaire qui tend à développer deux thèmes est désormais constante chez tous les compositeurs, surtout dans les *Allegro* des Sonates et des Concerts. Les mouvements plus lents, ainsi que dans la période la plus moderne, admettent aussi la forme du *lied* amplifié, avec toutes les libertés que cette forme permet. Même lorsque ces *Adagio* se composent de deux thèmes, leur succession et leur reprise sont plus libres que dans l'*Allegro* : de ce côté Nardini se rattache au sentiment moderne. Pour ce qui concerne le type des *Allegro* je citerai la Sonate en *ré maj.* publiée chez David, où la forme binaire est mise en évidence par la ritournelle. Ici, après avoir présenté dans la première partie les deux thèmes, l'auteur, dans la seconde partie, qui est bien ample, les développe à travers des épisodes riches d'intérêt et de vie. On y trouve aussi quelques artifices en usage dans la période romantique plus récente : tel celui d'une pédale interne qui embrasse, dans l'insistance de sa sonorité, le second thème, tantôt sur le V[e], tantôt sur le VI[e], tantôt sur le I[er] degré du ton fondamental, ainsi qu'on en trouve chez Mendelssohn. La production artistique de Nardini mériterait d'être bien plus connue. Elle se compose de 6 Concerts, op. I, Amsterdam; 6 Sonates pour violon et basse, op. II, Berlin, 1765; 6 Trios pour flûte, Londres; 6 Solos pour violon, op. V, Londres; 6 Quatuors, Florence, 1782; 6 Duos pour deux violons, Paris.

Les dates de la vie et de la mort des compositeurs nous disent que leur activité s'épanouissait dans la période du complet réveil des symphonistes allemands, et nous en trouvons souvent les traces. L'art italien absorbe déjà les produits étrangers, ou même, lorsqu'il réussit à conserver sa personnalité, il subit l'influence de tout ce qui semble seconder ses tendances. Ainsi en Ferdinando Bertoni (né à Salo, près de Venise, le 15 août 1725, m. à Desengano le 1[er] décembre 1813) la fraîcheur et la vivacité italiennes semblent quelquefois s'adresser à des formules plus profondément expressives. La « Collection of Pieces for the violin » nous permet d'étudier en édition moderne l'*Adagio* d'un Quatuor tiré des *Sei Quartetti per due Viol., Viola e Basso*. Cet essai d'une facture symphonique tout à fait moderne offre un grand intérêt lorsqu'on songe qu'il est dû à un compositeur d'opéra; et il nous fait regretter que la collection entière des Quatuors et des Sonates pour piano n'ait pas été réimprimée[2]. Gaetano Pugnani[3] révèle une origine septentrionale, dans cette dernière période de l'art italien, pour sa résistance à l'influence étrangère et un plus grand respect à la tradition instrumentale italienne. Fils des Alpes, il conserve la sérénité patriarcale des montagnards; élève de Somis et de Tartini, il se rapproche de ce dernier pour la sévérité et l'équilibre de la composition. Son nom est souvent négligé ou cité en passant dans les études historiques, relatives au développement des compositions pour violon; et c'est une vraie injustice à l'égard des mérites réels que ses œuvres renferment. Pour ce qui concerne la forme et le contenu musical, il appartient à la bonne école, non seulement de Tartini, dont il fut l'élève, mais aussi du moment italien le plus heureux qui, après Corelli, se résume en Veracini et dans ses disciples. Il constitue en outre le point de départ de son élève Viotti, lequel, avec Rode, fournira à Spohr les modèles les meilleurs de *Concerto*. En effet, Spohr, tout en admirant le génie de Mozart, dans ses œuvres s'inspirait surtout à l'école du violoniste italien, qui à la forme unissait le mérite d'une adresse rare dans la technique de l'archet.

Il est dommage que la plupart de ses œuvres, dont on voit le catalogue en Eitner, soient encore manuscrites. L'éditeur Ricordi, de Milan, réimprima dans ces derniers temps quelques sonates riches en mérites : mon jugement s'appuie en partie sur elles, et il est confirmé par la valeur des élèves. Et sans nous arrêter il suffit de citer aussi, outre Viotti, qui parmi ses successeurs est le plus noble, Luigi Borghi, acclamé à Londres en 1780 et dont M. Jensen réimprima deux Sonates dans la « Klassische Violinmusik » : Giovanni-Battista Polledro, que ses contemporains jugent un représentant digne de l'école classique italienne et apprécié par Beethoven, avec lequel en 1812, à Carlsbad, il exécuta une Sonate de Beethoven même; Antonio Bartolomeo Bruni, auteur d'un bon nombre de Sonates, Quatuors, Concerts et Duos pour instruments à archet, et aussi d'une méthode pour violon et alto. A l'école piémontaise de Somis et, au moyen d'elle, à celle de Corelli et de Vivaldi appartient en-

1. Né à Fibiana, en Toscane, en 1722, mort à Florence le 7 mai 1793. V. Rangoni (G.-B.), *Saggio sul gusto della musica col carattere de' tre celebri sonatori di violino, i Sigg. Nardini, Lolli e Pugnani*; Livourne, 1790.

2. Pour les mémoires de sa vie, V. Caffi (F.), *Storia della musica sacra nella gia capp. duc. di S. Marco in Venezia, dal 1318 al 1797*; Antonelli, Venise, 1854-55. Valentini (A.), *I musicisti bresciani ed il teatro grande*; Brescia, 1894.

3. Né en Piémont vers 1728, mort à Turin le 15 juillet 1798. A consulter Bertolotti (A.), *Gaetano Pugnani ed altri musici alla Corte di Torino nel secolo XVIII*; Milan, Ricordi (extrait de la *Gazzetta musicale di Milano*, 1891); Fayolle (F.), *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Pugnani et Viotti*; Paris, Impr. littér. et music., 1810, Pohl, *Mozart und Haydn in London*; Wien, 1867, Rangoni (G.-B.), *Saggio sul gusto della musica col carattere de tre celebri sonatori di violino, i Sigg. Nardini, Lolli e Pugnani*; Livourne, 1790. V. encore Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister*.

Sur les rapports entre Polledro et Beethoven, V. Thayer, *Life of Beethoven*, vol. III, p. 208.

core Francesco Chabran, neveu de Somis, dont une Sonate, *La Chasse*, et un *Allegro* ont été publiés dans le recueil de M. Cartier, et la Sonate n° 5 pour piano et violon chez Alard. Dans cette période on pourrait encore citer beaucoup d'autres auteurs, tels que Luigi Tomasini, dont M. Eitner n'indique aucune publication, tandis que la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne (Cat. IV, p. 152-153) possède les parties manuscrites de six Quatuors sans partition (deux violons, alto et violoncelle); Scapinelli, Pericoli, Capuzzi, Orsini, Giuliani, Ricci, Cerro, etc. Mais tout ce qui paraît chez les artistes les plus grands, dans ces artistes de moindre valeur est moins sensible, et la contribution qu'ils apportent à la culture de l'époque ne vaut pas les rares particularités dignes de considération qu'on peut apercevoir dans quelques-uns. Les qualités qui ont fait célébrer ces artistes en leur temps ne sont pas toujours dues à la composition : quelquefois ce sont de simples techniciens tels que Antonio Lolli de Bergame, dont Rangoni parle dans l'œuvre citée et qui pourtant n'est qu'un compositeur médiocre. On en trouve des essais dans le recueil d'Alard.

La fin de notre voyage à travers l'école des violonistes s'approche, et le signe de notre repos nous est donné par le changement de l'idéal auquel les artistes s'adressent.

Jusqu'ici les compositeurs ont perfectionné les formes de la *Sonata*, ils se sont efforcés de les rendre de plus en plus propres aux instruments d'archet et aux autres éléments de l'orchestre; ils nous ont amenés à la floraison des différents genres, et surtout du *Concerto*. Maintenant le *Concerto* a le dessus, tandis que la *Sonata*, qui en Italie a déjà subi une forte influence allemande, devient le champ préféré des pianistes.

Le développement de la technique du violon a atteint sa perfection. Le *Saggio sopra l'arte di suonare il violino* de Francesco Galeazzi, publié à Rome en 1791, nous permet de voir la précision des idées qui gouvernaient l'enseignement et l'excellence des principes introduits à cette époque. Galeazzi était né à Turin; il composait vers la fin du siècle que nous avons examiné : dans la préface de son livre il déclare que les renseignements qu'il donne sont dus à une longue pratique d'enseignement. Par conséquent ils constituent un indice précieux et d'autant plus digne de note que Galeazzi se rattache aux compositeurs que nous allons considérer[1]. Depuis longtemps nous avons eu l'occasion de nous apercevoir que l'extension employée par les violonistes dans leurs œuvres n'était pas la plus grande que l'instrument eût pu permettre en ce temps-là. Ainsi la troisieme position le plus souvent est le plus haut point où Corelli se pousse, de même que la phalange de ses successeurs. Pourtant on a déjà vu dans *Laodicea* d'Alessandro Scarlatti et dans Monteverde même, des exemples de positions bien plus hautes; maintenant dans Galeazzi nous voyons apprendre les *portamenti* ou positions jusqu'au *mi* 6e, avec le 4e doigt (édit. cit., Tab. VIe) : tous les différents coups d'archet étudiés avec habileté en expliquant leur emploi, et de nombreuses considérations pratiques dignes d'être vues même par les violonistes contemporains, y sont développées. Pour en donner quelques exemples, je citerai les observations relatives à la nécessité de commencer l'étude par la gamme de *sol*, et non par celle de *do*; le conseil d'exercer l'élève dans la troisième position et ensuite dans la seconde; les notes relatives à la différence dans la qualité du son dans chaque position; les règles pratiques sur les dixièmes; celles sur les sons harmoniques, sur les arpèges, sur les ornements et sur le style; les conseils sur les gradations du jeu de l'archet et du rythme dans les rapports avec l'expression. On peut voir quelques artifices relatifs à des sons harmoniques, largement employés par Paganini, décrits avec soin dans l'art. XIIe, n° 208 (p. 180, édit. cit.) : de sorte que la lecture de cette ancienne méthode piémontaise, dont une copie est possédée par la Bibliotheque du Lycée musical de Pesaro, résume d'une façon efficace la précision des renseignements techniques introduits depuis longtemps dans l'école italienne.

Cette technique, qui avait déjà suscité le *Concerto*, réservait à celui-ci les passages les plus acrobatiques, laissant dominer dans la *Sonata* les vrais éléments musicaux. Ainsi nous voyons que, encore avec Tartini et ses légitimes successeurs, les *Sonates* sont supérieures, pour la valeur artistique, aux *Concerti*. Les Concerts, encore dans une période de développement, accueillaient déjà des éléments symphoniques qui ne pouvaient tarder à produire un nouveau fruit. Et ce fruit mûrit dans les dernières années du XVIIIe siècle avec le *Concerto* moderne, qui se modele sur les formes de la *Sonata* élaborées jusqu'à une nouvelle perfection par l'école des clavecinistes et dorénavant destinée à soutenir l'entier édifice symphonique de la période classique.

Il ne serait pas possible d'attribuer à un seul homme la transformation que, sous bien des rapports, nous avons vue se préparer dans le développement de la période italienne. Parmi les premiers noms il faut placer sûrement celui de Giovanni-Battista Viotti, Piémontais, qui est le dernier vrai et grand représentant de l'école classique italienne[2]. Les qualités de Pugnani se transmettent en lui, mais la forme s'amplifie, la personnalité de l'idée s'affermit, et, bien que l'invention ne s'impose pas toujours par une hardie originalité, toutefois sa digne simplicité et sa pureté réverberent les traditions les plus pures. L'élément formel est désormais le même que celui que les modèles de Haydn et de Mozart ont répandu par le monde : ce qui paraît naturel quand on songe que la jeunesse de Viotti, violoniste très acclamé à Paris dès 1782, s'est développée dans un milieu artistique où, depuis 1765, les œuvres symphoniques de Haydn étaient déjà connues, et que la date de naissance coïncide à peu près avec celle de Mozart. Toutefois dans cette forme palpite sa personnalité d'artiste : digne et expressive dans les *Allegro*, où il fuit la manière échevelée des virtuoses et réussit quelquefois à s'abandonner à des repos passagers et solennels; sentimental et riche d'une affectueuse pureté dans l'*Adagio*, où parfois il oublie la largeur aristocratique de son caractère pour les orner d'agréments et de cadences, selon les usages de l'époque. Il paraît moins moderne, comme on l'a observé, dans les *finales*, toutefois

1. Francesco Galeazzi, violoniste et compositeur, né à Turin en 1758, mourut vers 1819 à Rome. La 1re édition de l'œuvre dont je me sers porte ce titre : *Elementi teorico-pratici di Musica, con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata ed a dimostrabili principi ridotta*, etc. *In Roma, MDCCXCI, nella stamperia Pilucchi Cracas.*

2. Né à Fontanetto Po, province de Turin, le 23 mai 1753, mort à Londres le 10 mars 1824. A consulter : V. BAILLOT, *Notice sur Viotti*, Paris, Flocquet, 1825; FAYOLLE (F.), *Notice sur Corelli, Tartini*, etc., citée, EYMAR (A.-M.), *Anecdotes sur Viotti*; Milan, 1801, MIEL, *Notices hist. sur Viotti*; Paris, 1827. Pour d'autres notices bibliogr. et pour le catalogue de ses œuvres, V. EITNER.

il se montre toujours l'artiste d'élite qui savait ajouter à la solidité indiscutable de la composition générale le charme de la facture orchestrale.

L'évidence de ces mérites est telle, dans le *Concerto* 22 en *la mineur*, que ses détracteurs furent poussés à prétendre que l'accompagnement d'orchestre était dû à Cherubini. Ce jugement renferme l'éloge le meilleur de la valeur du symphoniste qu'était Viotti. Il faut songer que Beethoven avait appelé Cherubini « celui de mes contemporains que j'estime le plus ». Schumann, toujours mécontent, après quelques phrases enthousiastes à l'égard du Quatuor en *mi bém. maj.* et celui en *do maj.*, entendus en 1838, écrivait à propos de Cherubini : « Quand Beethoven vivait, il était sûrement le second des maîtres de l'ère contemporaine : Beethoven mort, il doit être considéré le premier des artistes vivants. » Donc, si l'instrumentation de ce *Concerto* était attribuée à Cherubini, elle devait posséder une valeur digne du nom d'un des compositeurs les plus grands de l'époque.

Viotti apporta à la littérature du violon une des contributions les plus précieuses : 29 Concerts, 21 Quatuors, 21 Trios pour deux violons et viole, 51 Duos pour violons, 18 Sonates pour violon et basse, et une *Sonata* pour violon et piano. Si ses duos n'atteignent pas la richesse de Spohr, toutefois ils renferment de tels mérites qu'ils sont encore bien vivants, avec ses concerts, même de nos jours. Enfin, les noms de Rode et Baillot, qui paraissent parmi les meilleurs élèves de Viotti, démontrent suffisamment l'énorme influence que son école a eue dans la formation du style et de l'enseignement moderne.

Avec ces noms le cycle de nos recherches est fini. Plusieurs autres, à cette époque, méritent une louange et laissent des œuvres de mérite. J'en citerai brièvement les meilleurs. Luigi Boccherini, de Lucques (1743-1805), compositeur fécond et riche de suave fraîcheur : avec ses 125 quintets (113 avec deux violoncelles et 12 avec deux violes) il apporte dans la famille des instruments à archet de nouveaux groupes, amplifiant le quatuor. Mais pour ce qui concerne le développement des formes, il n'a pas une importance particulière. Haydn et Mozart influencent son œuvre. Maria-Luigi Cherubini (1760-1824) appartient déjà pour les dates de sa vie au XIXe siecle, et il n'est pas compris dans notre étude. De Mattia Vento on a déjà parlé à propos des clavecinistes, et le jugement donné sur son œuvre sert aussi pour les œuvres instrumentales (ouverture en *ré* pour hautbois, cors et instruments à archet, Venise, 1763; *Sonate* pour deux violons et basse), qui attendent quelqu'un qui les fasse revivre. Un *Saltarello* de la quatrieme Sonate, pour clavecin et violon, est réimprimé dans l'édition citée, chez Boosey, et démontre un élan et une fraîcheur d'idées et une modernité d'allure dignes d'être notées. Dans le même recueil doit être remarqué un *Adagio* de la *Sonata* pour violoncelle, réduit pour violon avec accompagnement de piano et dû à Giambattista Cirri de Forli, sur la vie duquel on ne possède aucun renseignement. On sait qu'en 1764 il était a Londres, en qualité de violoncelliste, et ses ouvrages, publiés le plus souvent dans cette ville (V. Eitner), nous laissent supposer qu'il développe largement son activité artistique hors de sa patrie. La Bibliothèque du Lycée musical de Bologne possede une belle collection de ces œuvres, publiées dans la seconde moitié du XVIIIe siècle (Cat. IV°, p. 101) : Cirri s'y montre un artiste génial et aristocratique, fils du milieu social où il vit et déjà moins complètement italien que ses grands prédécesseurs, mais un héritier légitime de l'école classique. Parmi Radicati, Campagnoli, Mortellari, Fesca et les autres qui composaient à cette époque pour violon et pour des groupes d'orchestre, Cirri mérite une considération particulière. Avec Viotti et avec sa période finit cette dernière phase de l'art italien, répandu largement en Europe par les virtuoses qui s'en allaient en France, en Allemagne, en Angleterre, pour y chercher fortune, et y trouvaient des admirateurs, des éditeurs, des élèves.

Si l'on considère le développement des formes, on est amené à donner peu d'importance à la technique brillante qui obtenait l'applaudissement dans les Concerts. Pourtant il ne faut pas oublier que ces acrobatismes mêmes des exécutants d'un côté concoururent à rendre possibles des difficultés sans lesquelles l'ampleur des formes n'aurait pas été atteinte ; en outre, en attirant le public même le moins intelligent, ils poussaient l'étude des vrais artistes vers la recherche du nouveau et ranimaient admirablement les écoles de l'art. C'est pour cela que, même en nous bornant à citer surtout les vrais compositeurs, nous avons maintes fois relevé l'habileté d'exécution qu'ils possédaient, et dont leurs contemporains parlent. Cette technique avec Viotti est déjà une chose tout à fait moderne : si pour le piano les progrès sont bien rapprochés de nous, il ne faut pas oublier que le piano se perfectionna en plein XIXe siècle. Par conséquent, ainsi que maintes fois on a eu l'occasion de le noter, entre la technique de Mozart et celle de Liszt il existe une différence aussi évidente qu'entre un vieux modèle Steiner et un moderne Blutner ou Broadwood.

Le violon, au contraire, depuis environ trois siècles, n'a pas changé : les instruments employés par Corelli et Tartini sont encore les modèles préférés par les exécutants modernes. Seul l'archet a été modifié; sur la technique de l'archet se concentrèrent encore les efforts des auteurs et des constructeurs, nous donnant avec M. Tourte le modèle au moyen duquel Nicolò Paganini semble rajeunir l'école. Depuis Paganini la simple mécanique de l'enseignement a fait des progrès remarquables.

Ainsi les deux siècles d'art italien considérés acquièrent une nouvelle importance. Celui qui les examine attentivement trouve dans le temps passé bien des choses qu'il achète et paye, presque toujours, sous une etiquette moderne.

LES ORGANISTES

La littérature de l'orgue, que quelquefois l'on a vue unie avec celle du violon, qui demandait au clavier sacré le soutien de la Basse continue, a des rapports plus étroits avec celle du clavecin et pourrait en quelque façon s'unir avec elle. Mais comme la facture particulière des instruments suggère des idéals différents, il vaut donc mieux développer séparément cette étude sur les organistes, en observant qu'on y reviendra lorsque dans l'école de Venise, avec Claudio Merulo, Diruta et les deux Gabrieli, on devra rechercher les premiers essais de l'art du clavecin.

Les violonistes nous ont amenés à la période lumineuse de la Renaissance qui marque l'apparition des nouvelles tendances même dans le champ instrumental. C'est encore dans cette période que la tradi-
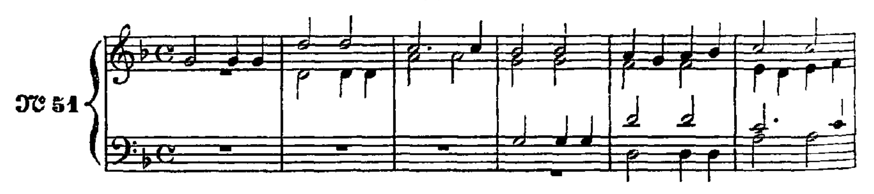
tion italienne de l'orgue et du clavecin se développe sans interruption. Cependant avant le XVIe siècle en Italie il ne manque pas de noms d'organistes célèbres : c'est seulement l'incertitude des renseignements sur eux et le manque de tout mémoire sur leurs disciples qui rendent impossible d'établir la continuité d'une vraie tradition et nous forcent à remonter jusqu'au XVIe siècle, pour juger avec l'aide de documents historiques sûrs.

Parmi les noms qui sont venus jusqu'à nous, celui de Francesco Landino nous amène jusqu'au XIVe siècle avec Francesco Landino de Florence et Francesco de Pesaro. Le premier est connu même sous les noms de *Francesco Cieco da Firenze, Franciscus de Florentia*, et il semble avoir vécu de 1325 jusqu'à 1394 ou 1397, quoique ces dates ne soient pas sûres d'une manière absolue. Il n'y a aucun doute sur son existence réelle, puisqu'on a retrouvé son tombeau à Florence, dans l'église de Saint-Laurent, et on y voyait les louanges dont Villani, historien italien du XIVe siècle, lui payait le tribut. En outre, la Bibliothèque Laurentienne de Florence possède des manuscrits contenant de ses œuvres musicales dont Coussemaker publia des exemplaires tirés du code 568 de la Bibliotheque Palatine de Modène. Ils se trouvent dans l'œuvre de Coussemaker, *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo* XIIo *al* XVIIo (Bologne, 1868, 94e livraison). Son nom se lie avec celui de Francesco de Pesaro, à cause du débat entre les deux organistes à Venise, en présence du roi de Cypre. Francesco Landino en sortit vainqueur, et fut couronné de laurier. Sur Francesco de Pesaro on sait seulement que, du 10 avril 1336 jusqu'à 1368, il fut organiste à Saint-Marc, à Venise, ce qui résulte des registres de l'époque.
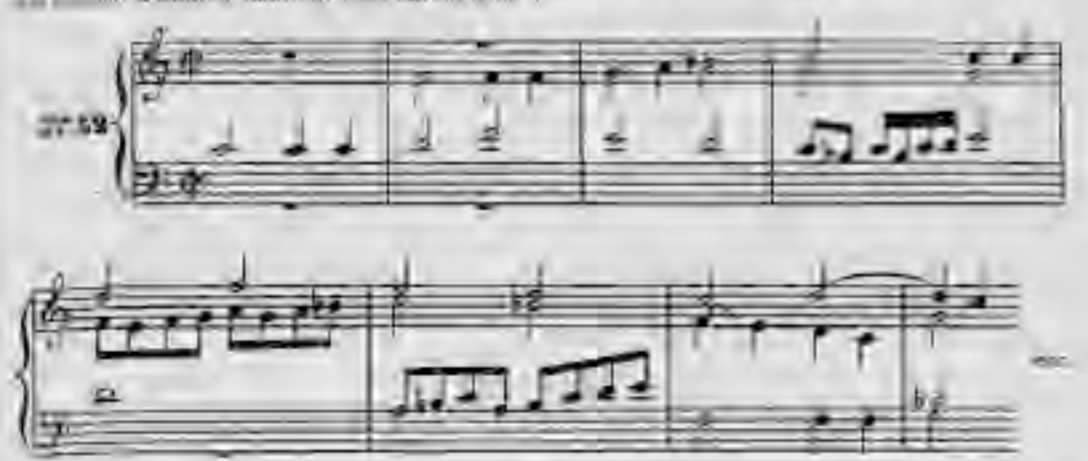
Dans le XVe siècle on trouve Antonio Squarcialupi, de Florence, assez loué et appelé aussi *Antonio degli organi*. On ne possède aucune de ses compositions : on sait qu'en 1450 il vécut à Sienne, et en 1467 à Florence, où il fut organiste à la nouvelle cathédrale de « Santa Maria del Fiore ». A sa mort, en 1475, la tradition italienne de l'orgue est interrompue. Le code no LXXXVII de la Bibliothèque Laurentienne de Florence possède un recueil fait par lui-même des œuvres dues à d'autres maîtres italiens de l'époque : ce qui nous prouve que, même sans un large courant d'art de l'orgue en Italie, toutefois d'autres fervents de ces études existaient, tels que Andrea, de Florence, que Squarcialupi accueillit avec plusieurs compositeurs d'œuvres chorales et dont M. Ambros parle dans son *Histoire de la musique* (vol. III, p. 469). Ainsi, même sans remonter au *Fundamentum organisandi* de Paumann, paru en 1452, un art de l'orgue existait déjà en Italie. Cet art, peu encouragé et parfois négligé tout à fait, ne laisse que peu de traces dans les traditions; mais aussitôt que l'influence flamande réveille les tendances artistiques assoupies, même l'art de l'orgue commence à produire des effets sensibles.

Nous voilà donc dans le courant du XVIe siècle. Dans cette période les noms les plus célèbres appartiennent à l'école de Venise : ce qui n'empêche pas de trouver des essais intéressants sur l'art nouveau, même en d'autres régions. Parmi les plus anciens, Girolamo Cavazzoni, connu aussi sous le nom de Hieronimo Marcantonio da Bologna, detto d'Urbino : tel est au moins le nom qui figure dans son œuvre publiée à Venise, en 1543, chez Scotto, sous le titre *Intavolatura d'organo, cioè Misse, Himni, Magnificat.* En examinant les ouvrages de ces artistes du temps passé, on doit se rappeler qu'aussi pour l'orgue, de même que pour les autres côtés du développement instrumental, il s'agit d'abord de simples transcriptions ou imitations des genres en usage dans les écoles chorales. Par conséquent les thèmes non seulement subissent l'influence du chant liturgique, duquel ils sont souvent tirés, mais même lorsqu'ils jaillissent de la libre invention du musicien ils révèlent toujours une sympathie particulière pour les passages procédant par degrés conjoints, bien éloignés des sauts et des arpèges auxquels la technique de la composition instrumentale va s'abandonner. Dans les essais de l'orgue il n'existe pas encore de vraie forme indépendante. Ainsi que dans les *Canzoni* et dans les madrigaux mêmes, une partie propose un sujet, les autres parties répondent, tandis que la première et chacune des autres qui arrivent à leur tour contrepointent, atteignant un développement dont l'ampleur dépend de la quantité des réponses, de la longueur du thème, du nombre des agréments intercalés. Ensuite la composition s'arrête un petit peu : un nouveau thème se propose, se répond, s'imite, et l'œuvre finit avec le même système par lequel elle avait commencé. Quelquefois, dans ces premiers essais de l'orgue, la virtuosité de l'exécutant allège la lourdeur de la pièce par des passages rapides et brillants. Dans ce cas, la composition pour orgue semble presque obéir, elle aussi, au même besoin et suivre le même système qu'on a vus chez les violonistes, dans Corelli entre autres, lorsque dans l'œuvre V (V. plus haut) il fait succéder dans les *Allegro* l'arpège à l'exposition de la fugue confiée au seul violon.

Les *Ricercari*, les *Toccate*, les *Canzoni* à la française, suivent en général ce système, se différenciant lentement entre eux. L'art du style orné dont les chanteurs ont déjà fait usage, surtout dans la partie supérieure, ou *soprano*, est passé aux organistes, qui lui ont donné peu à peu une forme artistique. C'est ainsi qu'a vu le jour la *Toccata* de Claudio Merulo, où des passages brillants et des imitations fuguées s'entrelacent avec des harmonies pleines, qui n'obéissent pas encore à un vrai dessin thématique et se suivent les uns les autres. Dans les *Ricercari*, qui ne diffèrent que peu de ce type, le développement du thème est plus soigné et la virtuosité contenue, ou, du moins, elle obéit aux nécessités imposées par ce développement. Par contre, la *Toccata* sent plus l'improvisation : par conséquent elle est plus libre. Enfin, la *Canzone* à la française commence le plus souvent avec le rythme d'origine : 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 lequel modifié différemment devient traditionnel. Florenzio Maschera, organiste à Venise en 1550, commence ainsi une de ses *Canzoni*.



[illegible]



[illegible] classique reparaît presque chez tous les contemporains, tels que [illegible], Antonio [illegible], Giovanni [illegible], parmi lesquels l'art de la fugue est élaboré.

[illegible] caractères établis, nous ne rechercherons pas [illegible] une nouveauté absolue d'ailleurs. Le Ricercare Ier, que j'examine dans l'édition publiée par les soins de M. Torchi (*L'Arte musicale in Italia*, vol. III [illegible]), [illegible] qui ne manque pas d'attirer notre attention pour l'époque à laquelle ces essais ont été publiés. En effet, ils apparaissent lorsque Palestrina, selon les dates proposées par M. Haberl, avait [illegible] ce que nous connaissons déjà au sujet de l'universalité des tendances du style, dans cette période. Pour ce qui concerne la technique, on ne doit pas supposer que les compositeurs du temps passé obéissaient toujours à la sévérité qui [illegible] aujourd'hui dans nos conservatoires. Nous avons déjà vu que Corelli, dans l'œuvre II, [illegible] quelques successions de quintes, et dans la discussion avec Colonna il était soutenu par Antonio Liberati ; [illegible] des libertés semblables, et nous allons trouver [illegible] quintes successives dans [illegible]. Dans la 6e et 7e mesure du Ricercar Ier, la quatrième [illegible] paraît [illegible] :



[illegible] principes [illegible]. Le premier thème
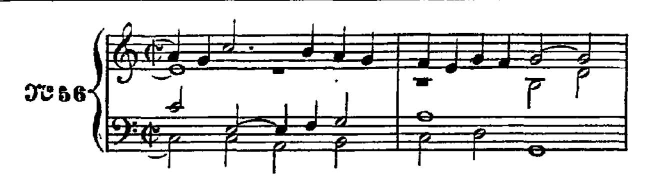


[illegible] dans le style fugué ; à la [illegible] mesure, après une pause, [illegible] le second thème :



[illegible]
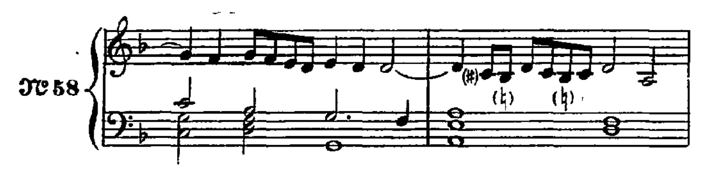
[illegible]



L'allure dégagée du développement du thème est plus-grande, et la forme est identique. Enfin, pour citer le type de la *Canzone* française mentionné, on peut examiner rapidement la *Canzone* de Cavazzoni sur le thème « falt d'argens »; ici le type rythmique bien connu reparaît :



Cette *Canzone*, à la mesure 8, nous offre un exemple de vraie cadence avec la quinte de la dominante du ton principal. On est en *sol mineur*, et l'on arrive en *ré* au moyen de l'accord de *la*.
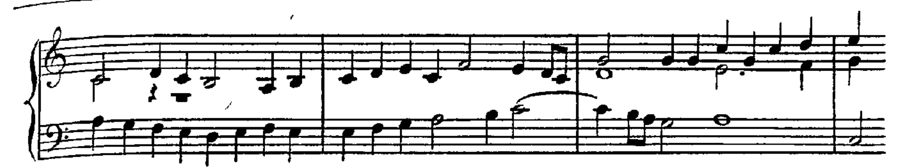


Peu différente est la production d'Antonio Valenti, Giacomo Moro da Viadana, Simone Molinaro, ce dernier né à Gênes, élève de G.-B. de la Gostena et maître de chapelle à la cathédrale de Gênes, au début du xviie siècle. Moro, né dans le territoire de Mantoue, moine; l'organiste napolitain Valente, aveugle et auteur d'un ouvrage paru en 1580 chez les héritiers de Mattio Caneer sous ce titre : *Versi spirituali sopra tutte le note con diversi canoni spartiti per sonar negli organi, messe, vesperi, ed altri officii divini.* Le genre imité donne de la solidité à leurs pages, où l'allure des parties se ressent de la tradition des voix. Quelques-uns, comme Molinaro, ont été aussi des luthistes; tous composèrent pour voix : la liste de leurs œuvres est donnée avec soin par M. Eitner.

Ces compositeurs paraissent plus agiles lorsqu'ils essayent des compositions expressives, et ils confirment et démontrent leur objet au moyen des titres choisis. Dans cette période nous pouvons en trouver un exemple en Vincenzo Pellegrini, de Pesaro, maître de chapelle au Dôme de Milan au début du xviie siècle[1]. Sa patrie est indiquée dans le titre des *Missæ octo*, publiées à Venise en 1603, où il prend le nom de *Canonicus Pisaurensis*. Dans l'édition Ricordi j'examine deux *Canzoni* tirées des *Canzoni d'intavolatura d'organo fatte alla francese, Libro* 1º (Venise, Vincenti, 1599). Le type rythmique de la *Canzone* française n'est pas altéré, le développement est le même que celui des genres fugués, mais le caractère général en est plus moderne, à cause de la durée moindre des valeurs et pour le mouvement du thème et des contre-sujets. Ces essais permettent de suivre l'infiltration progressive de l'élément profane sur le clavier de l'orgue : c'est le même échange qu'on a déjà vu se vérifier entre la Sonate d'église et celle de chambre.

Voici le thème de la *Canzone La Serpentina :*
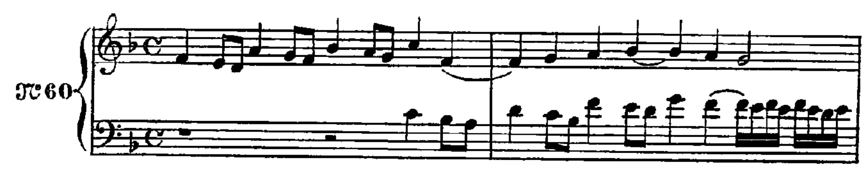
Nº 59

1. V. Muoni (Damiano), *Gli Antignati organari insigni e serie dei Maestri de Cappella duomo di Milano.* Milan, Bono, 1883.
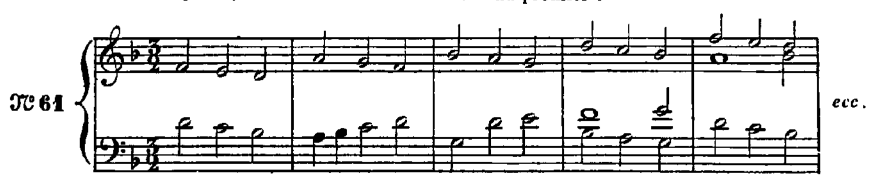


En outre, et on ne doit pas oublier cela, après le développement de ce thème Pellegrini se met à cadencer régulièrement en *sol*, et dans cette nouvelle tonalité il développe une véritable seconde partie de sa *Canzone*, et il change de temps en passant en mesure ternaire (3/2). L'importance de ce fait ne peut pas échapper au savant, d'autant plus qu'à son tour le temps 3/2 en *sol*, est suivi par dix autres mesures en *do*, où le temps binaire (C) reparaît et qui finissent régulièrement la composition en *ut majeur*. Il est vrai que cette dernière partie n'est pas formée avec le thème primitif; il est aussi vrai que les changements de temps étaient déjà en usage dans les *Canzoni* vocales. Mais quand on songe qu'il s'agit de la fin du XVIe siècle et qu'un signe des temps commence déjà à se manifester, il faut reconnaître en Pellegrini une importance non seulement historique, mais aussi artistique, et, pour son époque, un progrès et un sens de la vie nouvelle. Cette modernité reparaît encore plus évidente dans la *Canzone La Capricciosa*, où l'on trouve encore la division de l'ouvrage en trois sections distinctes, la seconde en mesure ternaire (3/2), et en outre on voit que le sujet de cette seconde partie est formé avec les modifications du premier thème aggravé. Pour ces modèles Pellegrini mériterait vraiment d'être mentionné parmi les précurseurs, car il prélude à ce qu'on a vu chez les violonistes, et il devance Frescobaldi même.

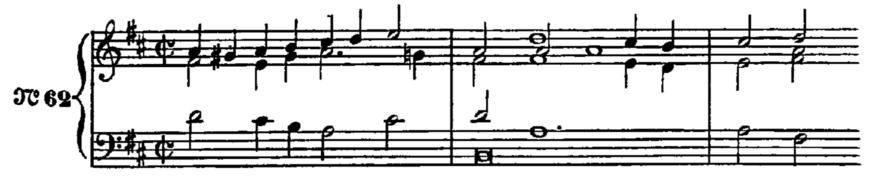
Thème de la *Canzone La Capricciosa :*



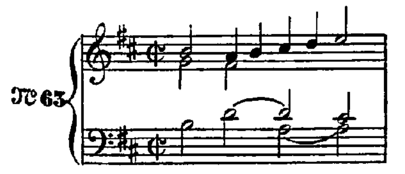
Thème de la seconde partie, formé avec des modifications du premier :
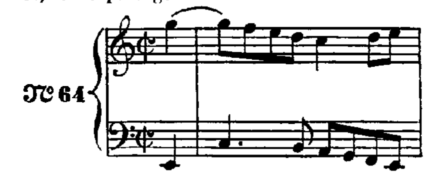


Annibale Padovano, ou Padoano, nous ramène à Venise, où il fut organiste à Saint-Marc. Il naquit probablement en 1527, ce qui le démontre un vrai fils du XVIe siècle, et l'estime que Galilei lui montra en le mentionnant dans *Fronimo*, et les œuvres qui nous restent le désignent à nos recherches. Les publications pour orgue qu'on possède encore, telles que les *Toccate e Ricercari*, publiées à Venise chez Gardano en 1604, poursuivent la tradition et nous présentent souvent quelques particularités du contrepoint parmi lesquelles la suivante 6/4 donnée directement dans le *Ricercare del sesto tono per organo*.



Ensuite on voit le *do dièse* passer avec un bon effet sur le *ré* tenu de la basse.
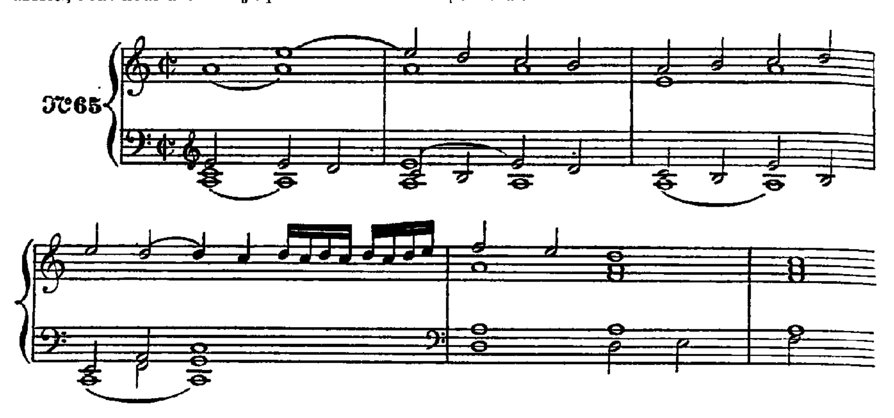


Il nous donne aussi des exemples de quintes successives, tel le passage tiré du *Ricercare nel XIIo tono :*

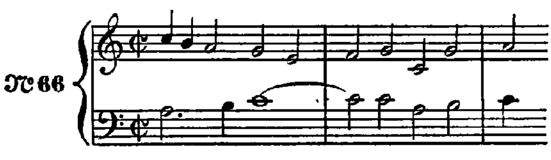


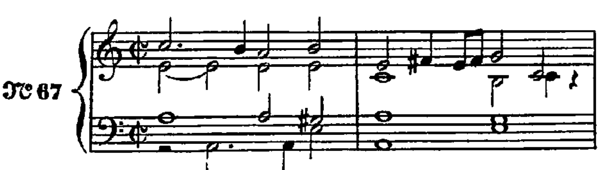
Aucun de ces faits n'est nouveau pour qui étudie les œuvres de ces temps, mais je pense qu'il n'est pas inutile de les rappeler, car ils démontrent que la sévérité introduite plus tard dans les écoles ne paraît pas toujours dans les ouvrages du temps passé. Lorsque les parties procédaient spontanées, les compositeurs accordaient une liberté presque moderne.

A Annibale Padovano succéda, dans la charge d'organiste de la chapelle ducale de Venise, Andrea Gabrieli, dont nous avons déjà parlé en étudiant les précurseurs. Pendant vingt ans, de 1566 jusqu'à 1586, date de sa mort, il fut organiste dans ce milieu musical où se développait l'activité artistique de Parabosco, de Giovanni Gabrieli, de Willaert, de Cipriano de Rore et de Zarlino. Sa riche production réverbère précisément les tendances déjà relevées, et la noblesse de quelques thèmes prouve la valeur de l'artiste. Ce qu'on peut contrôler dans ce dessin de la *Toccata del decimo tono per organo* publié dans le *Transilvano* de Diruta :



La ville de Modène est renommée dans cette fin de siècle pour les œuvres de Bertoldo Sperandio, ou Sperindio, ou Spera in Dio, né à Modène vers 1530, mort en 1570. Parmi les *Toccate, Ricercari e Canzoni francese intavolate per sonar d'organo*, publiées à Venise chez Vincenti en 1591, je trouve quelques particularités qui offrent un intérêt au sujet du contrepoint, telle que la quatrième, qui retarde la résolution avec un sens de modernité, et dans le second exemple que je reproduis la cadence de la tonalité *dorique* de la pièce à celle de *la*, avec la dominante de la dominante.



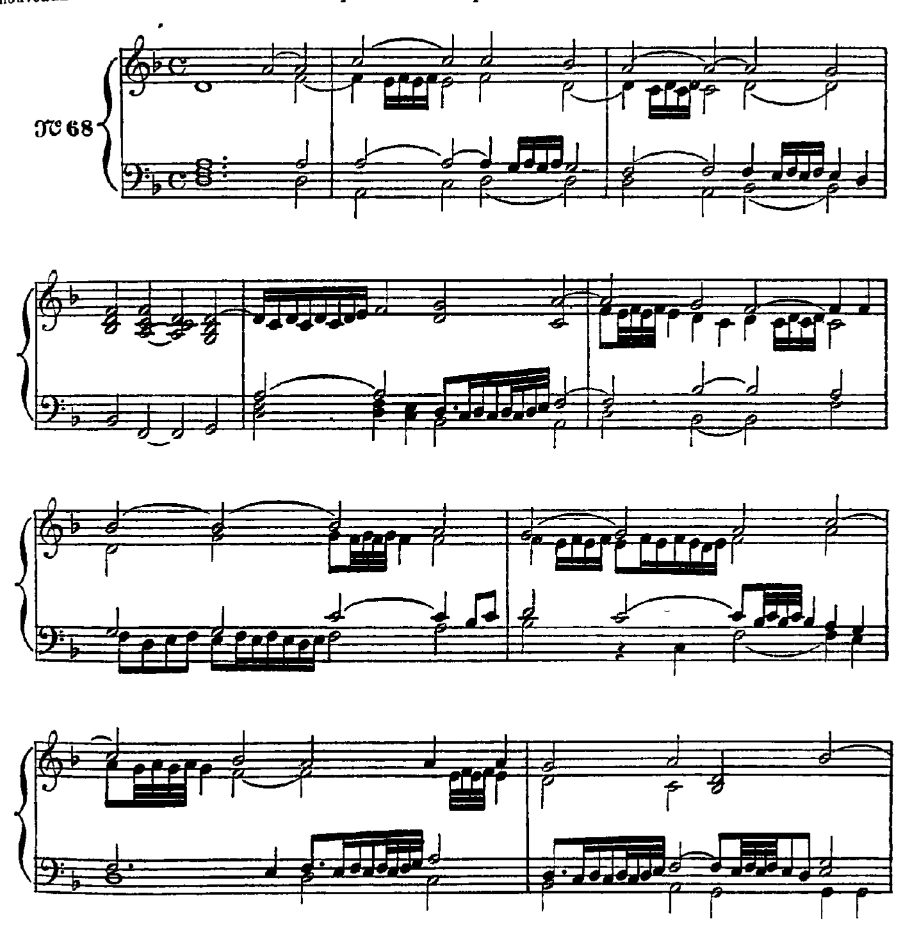


Dans cet examen rapide il nous reste bien peu à dire au sujet de Giovanni-Maria Trabasi, Napolitain, qui en 1606 était organiste à Naples, et de Fra Bernardino Bottazzi, de Ferrare. Bon nombre des œuvres du premier ont été publiées à Naples, chez l'éditeur G.-G. Carlino, au début du XVIIe siècle, entre autres *Ricercate, Canzone francese, Capricci, Canti fermi, Gagliardi, Partite diverse, Toccate, Durezze, Ligature, Consonanze stravagante opere tutte da sonare*, etc., 1603, et *Il Secondo Libro de Ricercate ed altri varii Capricci, con 100 versi sopra li otto toni ecclesiastici*, 1615. Fra Bernardino Bottazzi, de Ferrare, fait partie des didactiques avec l'ouvrage publié à Venise, chez Giacomo Vincenti, en 1614. Je le trouve dans le Catalogue de la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne, avec ce titre: *Choro ed Organo, Primo Libro, In cui con facil modo s'apprende in poco tempo un sicuro methodo di sonar su l'Organo Messe, Antifone ed Hinni sopra ogni maniera di canto fermo*, etc. L'ouvrage se compose de plain-chant avec des versets pour orgue en réponse au chœur. Le système de notation, selon l'usage de l'ancienne tablature, se compose de cinq lignes pour la main droite et huit pour la gauche.

Peut-être n'est-il pas inutile de rappeler que la tablature italienne pour orgue, souvent citée dans les œuvres de ce temps, n'était qu'une notation commune, en de vrais signes musicaux. Ce qui changeait était le nombre des lignes de chaque portée, qui augmentaient ou diminuaient selon l'extension atteinte par le développement des parties, afin d'éviter des traits additionnels. Ainsi dans Claudio Merulo la portée de la main droite a 5 lignes, et celle de la main gauche 4. — Diruta, dans cette dernière, se sert de 8 lignes; dans Frescobaldi les deux portées sont de cinq lignes; Aresti varie, selon les cas, de 5 à 8. Il n'existait donc pas de règle fixe. D'autres compositeurs, tels que Antonio Croci, frère mineur de Modène, organiste en 1633 à Saint-François de Bologne, et en 1642 maître de chapelle à l'église de Saint-Félix, de la même ville, peuvent être nommés ici, comme les anneaux de la tradition qui lie les artistes les plus grands Et nous

passons à des noms plus connus avec Claudio Merulo, Girolamo Diruta, Bertoldo Sperindio ou Sperandio, Florenzio Maschera, Luzzasco Luzzaschi, que nous allons examiner.

Les renseignements sur la vie de Claudio Merulo (en origine Merlotti), de Correggio, sont répandus même parmi les amateurs les plus modestes d'études musicales. Il naquit le 8 avril 1533, fut élève du Français Menon et de Willaert; il remplit la charge d'organiste au dôme de Brescia, et le 22 juillet 1557 il fut nommé premier organiste de la Chapelle ducale de Saint-Marc à Venise. Il mourut à Parme, où, l'an 1584, il avait rempli la charge de maître de chapelle. Dans l'histoire de l'art instrumental il doit être mentionné non seulement comme compositeur, mais aussi en qualité de maître d'artistes distingués, parmi lesquels on peut citer Diruta et Maschera. Plus qu'un innovateur, il a été un améliorateur diligent des éléments que la tradition lui apportait. Ses *Toccate*, tout en suivant le type de Andrea Gabrieli, acquièrent de nouveaux mérites d'art. Le contenu artistique n'a rien à faire avec le futile édifice de virtuosité qui trop souvent nous saisira dans Bell' Haver, dans Quagliati et dans d'autres de ses successeurs. Ce qui est prouvé par la *Toccata del nono tono* tirée des *Toccate d'intavolatura d'organo* (livre II, Rome, chez Simone Verovio, 1604), dont je ne peux pas m'empêcher de reproduire un premier dessin. La mélodie large et continue confiée au soprano se développe sans interruption sur de petits jeux sonores des parties en dessous qui rappellent les agréments propres du clavecin. C'est la révélation de la virtuosité qui va apporter la décadence dans l'art noble et vrai. Mais ici cette virtuosité est encore toute employée dans un but noble, et l'onde du thème flotte là-dessus sans cadence, avec une fluidité qui pourrait nous rappeler la mélodie wagnérienne continue. Seulement à la 15[e] mesure, à laquelle j'arrête cet exemple, une vraie pause de cadence apparaît, après quoi les passages d'agilité commencent à prévaloir, tandis que dans la basse la mélopée renferme tout encore en un cadre noble et expressif.
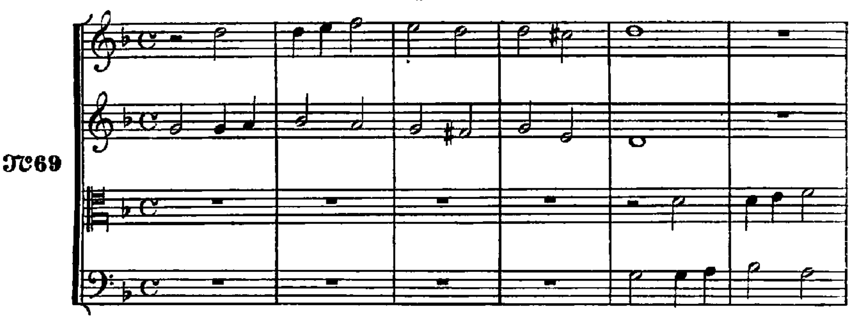




En suivant l'ordre des temps on doit mentionner Florentio Maschera, dont on a déjà parlé à propos des Précurseurs. Organiste à Brescia et ensuite à « Santo Spirito » de Venise, il nous laisse les *Canzoni da sonare* telles que *La Capriola*, reproduite par M. Wasielewski au n° 1 de son recueil, et qui probablement ont été aussi composées pour orgue. On a dit et écrit, M. Tebaldini entre autres dans son ouvrage *Metodo di studio per l'organo moderno;* qu'il évita toujours le rythme de la *Canzone* française. Cette faute vient de ce que les auteurs, avant de porter leur jugement, négligent de consulter toutes ses œuvres.
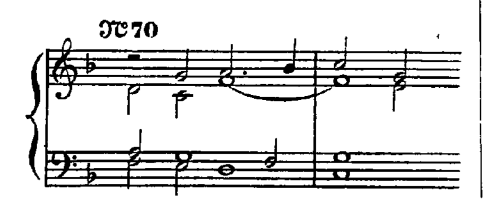
La Capriola commence précisément ainsi :

N° 69



Ensuite on trouve Giovan-Paolo Cima, avec l'œuvre *Partito de Ricercari e Canzoni alla Francese, di Giovan-Paolo Cima, Organista alla Madonna presso S. Celso in Milano appresso l'herede di Simon Tini et Filippo Lamazzo, 1606.* La date de la publication nous dit le caractère de ces œuvres, qui obéissent au formulaire scolastique. Et le *Ricercare* que précisément j'examine en *l'Arte musicale in Italia*, vol. IIIe, p. 141, résulte d'une sorte de double canon où nous trouvons quelques particularités du contrepoint, ainsi que le retard de 4e avec la 3e au-dessus, que quelques contrapontistes modernes peut-être ne trouveraient pas assez sévère :
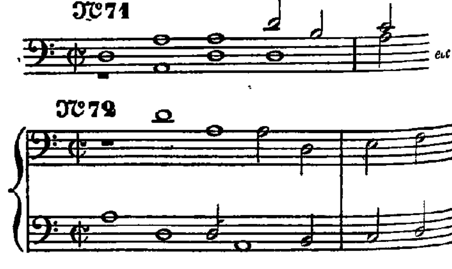
N° 70



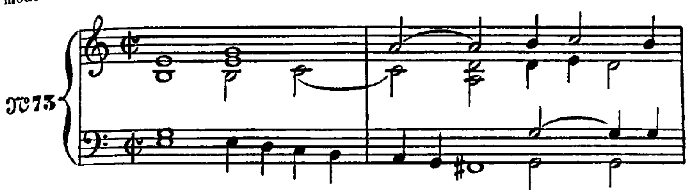
Luzzasco Luzzaschi, de Ferrare, que Merulo appela « premier organiste d'Italie », vécut probablement de 1545 jusqu'à 1607. F.-H. Haberl, en étudiant la vie de Frescobaldi dans « Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1887 », prouve par des documents qu'il fut maître de Frescobaldi même. Dans la seconde partie du *Transilvano* de Girolamo Diruta je note les *Ricercari* du premier ton et du second, tons faits sur un même thème renversé, usage qu'on a déjà vu maintes fois adopté dans la période moins ancienne.

N° 71

N° 72



Celui qui s'intéresse aux particularités de la technique pourra, peut-être, relever dans la *Toccata* du 4e ton, tirée elle aussi du *Transilvano* et contenue dans le troisième volume de *l'Arte antica e moderna*, le *fa* diese de la basse. Il n'appartient pas à la tonalité hypophrygienne et représente quelque chose de moderne.



Dans ces auteurs la forme ne progresse pas sensiblement. Ils peuvent être classés dans la période préparatoire de la grande école, qui va fleurir avec Frescobaldi. Quelques-uns se laissent attirer seulement par la technique, et alors les compositions ne sont que de simples passages d'agilité intercalés dans des accords riches et sonores, sans un vrai contenu idéal. Telles sont les œuvres de Ottavio Bariola, de Milan (vers 1585), celles d'un bon nombre d'autres qui n'apportent à l'art aucune contribution. Au contraire, d'autres fois, malgré l'aridité que la pratique sévère du contrepoint engendrait, on voit les auteurs se préoccuper de développer dans le moyen le plus ingénieux qu'il leur était possible le theme ou les thèmes choisis. En ce cas, tandis que les violonistes élaborent la forme binaire, ces organistes s'abandonnent à la plus grande liberté dans l'art de développer un sujet. Et ce second courant renforce le premier; il commence avec le *Ricercare*, dont le nom, à lui tout seul, indique le soin industrieux et quelquefois fatigant de l'artiste, et se perfectionne dans la *Toccata*.

Cette seconde phalange de compositeurs dignes de louange se compose de Giuseppe Guami ou Guammi, Fasolo, Annibale Padovano, tous faisant partie de l'école vénitienne à laquelle appartiennent Merulo et les deux Gabrieli; Gabriele Fattorini ou Fatorini, organiste à Rome, Vincenzo Bell' Haver, Vénitien, Costanzo Antegnati. A un degré moins élevé nous trouvons Paolo Quagliati, et Diruta même, chez lesquels l'idée est remplacée par l'aridité scolastique.

Le nom de Diruta, plus que pour sa production artistique, offre un intérêt dans l'histoire de l'orgue pour l'ouvrage, maintes fois mentionné, intitulé *Il Transilvano, Dialogo sopra il vero modo di sonar organi ed istromenti da penna*, publié en 1597 à Venise, chez Vincenti. Les études de Carl Krebs, en corrigeant les dates de M. Fétis, ont démontré qu'il naquit probablement entre 1554 et 1564 à Pérouse[1]. Adriano Banchieri était né à Bologne en 1567 et y mourut en 1634 : il fut élève de Guami, et pour ses tendances il fit partie de l'école vénitienne. A leur production s'entrelace, comme j'ai observé, celle de Paolo Quagliati, que nous avons déjà vu parmi les compositeurs pour violon, celle de Nicola Corradini, Crémonais, et de beaucoup d'autres qu'on ne cite pas ici, car dans cet examen rapide nous jugeons bien plus important de relever surtout les noms de ceux qui ont donné une impulsion particulière à la technique et au développement de l'art.

Dans le champ de la technique le nom de Costanzo Antegnati nous rappelle la famille la plus célèbre des constructeurs d'orgue italiens du XVIe siècle. Originaire de Brescia, Costanzo Antegnati, le dernier de cette famille, naquit à Brescia en 1557, et il est l'auteur de l'œuvre publiée à Brescia en 1608, sous ce titre *l'Arte organica di Costanzo Antegnati organista del Duomo di Brescia. Dialogo tra Padre e Figlio à cui per via di auuertimenti insegna il vero modo di sonar, e registrar l'organo : con l'indice de gli organi fabricati ni casa loro*. Ce livre, document précieux du point auquel l'art des constructions était arrivé à cette période, contribue à faire connaître le nom de l'auteur plus que ses compositions musicales.

Environ à cette période remonte la production de Giovanni Gabrieli, que nous avons déjà mentionné parmi les Précurseurs et qui fut élève de son oncle André. Né à Venise en 1557, il succéda en 1584 à Claudio Merulo et mourut le 12 août 1612, laissant une production très riche qui fut illustrée, entre autres, par M. Winterfeld (*Johannes Gabrieli u. sein Zeitalter*, 1834), que j'indique au lecteur pour une étude particulière. G. Gabrieli est un noble artisan de la forme de la *Toccata*, et l'enseignement qu'il donna à Schütz le place parmi ceux qui servirent à répandre en Allemagne la richesse instrumentale italienne.

L'époque de Giovanni Gabrieli nous rappelle le nom de Giovanni Cavaccio (écrit aussi Cavatius, Cavacchio ou Cavaggio), né à Bergame vers 1556 et mort dans cette ville le 11 août 1626. Dans sa riche production, dont on peut trouver la liste dans Eitner, les compositions pour orgue révèlent une tendance au développement thématique, ce qu'il est intéressant de relever dans ce rapide examen à travers les formes que l'école italienne avait vu grandir. Par conséquent on peut considérer Cavaccio comme digne de paraître parmi les forts précurseurs de Frescobaldi. Dans cette période on trouve encore beaucoup d'autres noms, tels que ceux de Cristofano Malvezzi, Floriano Canale, Annibale Zuccaro; ils constituent la chaîne qui nous amène à l'organiste italien le plus grand du XVIIe siècle.

Dans toutes les périodes on voit la création idéale s'entrelacer avec l'élément matériel, de façon à établir entre les compositeurs et les constructeurs d'instruments un lien étroit et sensible. Dans les temps modernes c'est ce qui arriva pour le piano, dont les premières écoles viennoise, ou mozartienne, et italo-anglaise, ou de Clementi, naissent des modèles de piano dont Mozart et Clementi se servirent. Le même fait se vérifie chez les violonistes, qui atteignent une hauteur plus grande précisément en Italie, où s'établirent les fabriques les plus célèbres des instruments à archet. Et l'on observe encore le même fait dans l'école italienne de l'orgue, qui atteint le degré le plus haut lorsque les fabriques des Antegnati avaient amené à une perfection peu commune la technique de l'instrument, et les innovations du jésuite Hermann descendaient de l'Allemagne pour répandre parmi les Italiens de nouveaux avantages.
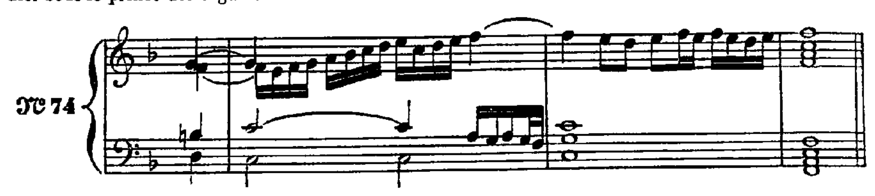
Girolamo Frescobaldi, de Ferrare, élève de Luzzasco Luzzaschi, est le représentant le meilleur de cette période. Il était né peu de jours avant le 9 septem-

1. Krebs (C.), *Girolamo Diruta's Transilvano*. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1893.

bre 1583 (il fut baptisé ce jour-là), et enseveli à Rome le 2 mars 1643. En étudiant les clavecinistes, nous aurons l'occasion d'indiquer ses œuvres. Nos recherches sur Luzzasco Luzzaschi nous ont amenés à citer l'étude de M. Haberl, qui fournit les renseignements les meilleurs sur sa vie. On sait que, tout jeune encore, en 1607, il fut organiste à Malines, et qu'à cette époque il demeura certainement dans les Pays-Bas, puisque ses premiers madrigaux à cinq voix sont publiés à Anvers, en 1608. Dans la même année on le trouve à Rome, où le Capitolo di S. Pietro l'avait appelé à succéder à l'organiste Ercole Pasquini; et il remplit cette charge jusqu'aux dernières années de sa vie, se portant quelquefois en d'autres villes où il était appelé. Seulement en 1643 il laissait la place de Saint-Pierre pour accepter celle d'organiste dans la petite église de « S.-Laurentius in montibus ». Et son renom, que tous les contemporains connaissent, fut tel, que même Froberger fut poussé à demander un congé à la Cour de Vienne, entre 1637 et 1641, pour aller à Rome, étudier sous le prince des organistes italiens.

On a déjà vu les traces de ce fait historique dans l'œuvre de Frescobaldi pour ce qui concerne la technique en rapport aux transformations rythmiques d'un thème (V. les Violonistes, plus haut), et nous pouvons rappeler ici utilement que l'art de Sébastien Bach, sous plusieurs aspects, se rattache au développement apporté à la composition par Froberger; et précisément, selon Ambros et Ritter, Frescobaldi représente le degré nécessaire et immédiat pour passer à la hauteur admirable de l'organiste de Eisenach.

L'œuvre de Frescobaldi acquiert une importance particulière à l'égard du développement de l'harmonie moderne. En effet, il n'est pas difficile de trouver en lui des passages qui préludent clairement à notre conception moderne de la tonalité. Le morceau suivant, que MM. Hubert et Parry ont déjà relevé dans une *Canzona* de lui, peut servir d'exemple. En toute évidence, de la dominante on passe à conclure sur l'accord de la tonique. En songeant qu'il a été écrit un demi-siècle environ après la mort de Palestrina, on pourra voir le chemin parcouru.



On peut suivre avec précision le développement de cet artiste au moyen de la « Collectio Musices organica ex operibus Hyeronimi Frescobaldi Ferrarensis » de Haberl, rédigée sur trois des publications les plus intéressantes de 1635, 1637, 1642. Tandis que dans les premiers essais, surtout en ceux publiés en 1608 sous le titre : *Il 1° Libro delle Fantasie a 4*, etc. (Milano, chez Tini et Lomazzo), il reflète l'influence passée que nous avons déjà notée de Luzzasco à Gabrieli; dans les essais plus récents il laisse une trace personnelle qui le distingue des autres et sert à créer un style nouveau et large. Le *Ricercare* et la *Toccata*, sans renoncer à la rapidité des figurations facilitées par la technique raffinée, cherchent des sujets profondément musicaux et les développent avec une sûreté qui nous transporte en pleine analyse thématique moderne. Lui-même, dans la Préface qui précède ses œuvres, il nous apprend que le temps doit être changé de manière à tirer de la composition le plus grand intérêt. Souvent la voix expressive apparaît au milieu de la technicité du contrepoint, et même de ce côté elle le désigne au nombre des précurseurs immédiats de Sébastien Bach. On ne doit cependant pas croire pour cela que toute tendance ancienne soit perdue : dans Frescobaldi, comme chez ses prédécesseurs et successeurs de chaque nation, on voit l'artifice alternant avec la vraie création de l'art. On en trouve des exemples dans quelques devinettes telles que le *Ricercare* reproduit par Haberl, au nº 45, écrit à quatre parties avec l'obligation de chanter la Vᵉ partie sans la jouer (*con l'obbligo di cantare la 5 parte senza toccarla*), et surtout dans les *Capricci*, un desquels impose l'obligation de chanter la Vᵉ partie sans la jouer, toujours conformément au thème écrit, s'il vous plaît (*l'obbligo di cantare la 5 parte senza toccarla sempre di obbligo del Soggetto scritto, si placet*). Mais, ces bizarreries, très communes à cette époque, sont comme le sceau d'autres temps qui, au lieu de diminuer la valeur de la création, lui apporte une plus grande lumière, nous rappelant le milieu social qui avait engendré l'artiste.

Ainsi, vers le milieu du xviiᵉ siècle, l'art de l'orgue, en Italie, tantôt pour la forme, tantôt pour la technique d'exécution, avait atteint la hauteur la plus grande. Des simples entrées polythématiques des voix, que les premières *Canzoni da sonare* pour orgue avaient héritées des compositions polyphoniques pour voix, la *Toccata* et le *Ricercare* s'étaient poussés jusqu'à la vraie analyse thématique d'une idée. Les ornements qui d'abord étaient employés à volonté, maintenant, dans les meilleurs modèles, étaient élevés à la hauteur d'élément thématique, constituant une partie intégrante du sujet : on avait atteint l'équilibre dans le développement. Et de nombreux modèles sont riches de tels mérites dans cette période : les œuvres de Fabrizio Facciola, par exemple, celles de Giuseppe di Cola Janne, d'Orazio Martino, de Vincenzo Gottiero, d'Antonio Zazzerino, de Pomponio Nenna, de Giovanni-Francesco Gliro, de Gio-Pietro Gallo, que M. Torchi mentionne dans l'œuvre citée, et qui suivent le bon chemin, mais sans apporter à l'histoire de l'art des éléments nouveaux d'invention ni de technique.

Vers la même période fleurissent trois compositeurs que les dictionnaires de musique souvent oublient et dont les œuvres semblent toutefois s'approcher d'une nouvelle phase, dans l'histoire du *Ricercare*. J'en trouve la liste dans le Catalogue de la Bibliothèque de Bologne, vol. IVᵉ, et en voici le titre : *Il primo Libro de Ricercari à due Voci, del Molto Reuerendo Padre F.-Girolamo Barthei Aretino dell' ordine di Sant'Agostino, Opera Duodecima* (Rome, chez B. Zannetti, 1618); *Ricercari a 4, a 5, a 6 con 1, 2, 3, 4, 5, 6 soggetti sonabili di Luigi Battiferri Urbinate Maestro di*

Cappella dell' insigne Accademia dello Spirito Santo di Ferrara (op. 3, Bologne, chez G. Monti, 1669); *Ricercari a due e tre voci Vtilissimi a chi desidera imparare presto a cantare e Sonare, di Christoforo Piochi Maestro di Cappella del Duomo di Siena* (Bologne, chez G. Monti, 1671). Dans la préface Battiferri, après avoir chanté les louanges de Luzzasco Luzzaschi, Milleville, Ercole Pasquini et Girolamo Frescobaldi, Monstre (Prodige) parmi les organistes, *Mostro degli organisti*, dit que ces auteurs savaient jouer les quatre parties (de la composition), pendant qu'aujourd'hui chez les organistes on entend à peine entrer la seconde partie et jamais la troisième et la quatrième (*professauano di suonare le quatro parti, che oggidi da tali e quali, appena, si sente entrare con realtà la seconda parte, non che la terza e la quarta*). Ce qui révèle la décadence de l'art italien déjà commencée à cette époque et rend dignes de considération ces compositeurs qui tentaient de réagir contre les mauvaises tendances. M. Torchi, qui a pu examiner ces œuvres, relève que la technique du développement se raffermit toujours davantage, les accessoires et les parties improvisées font place à des dérivations plus légitimes, tirées du sujet principal. En d'autres termes, c'est une nouvelle contribution à l'unité de développement qui trouvera la dernière expression chez les symphonistes allemands, qu'on retrouve en Bach et que ces documents revendiquent bien souvent pour l'Italie. Après avoir cité les noms de Dario et Giovanni Castello, dont on parlera en étudiant les clavecinistes, maintenant dans la seconde moitié du XVIIe siècle (1637-1710), avec Fabritio Fontana paraît, parmi les organistes, Bernardo Pasquini, sur lequel nous nous arrêterons en parlant de l'art du clavecin. Nous verrons qu'il appartient au nombre des précurseurs directs de C.-Ph.-E. Bach pour ce qui concerne la formation du premier temps de la Sonate. Parmi les organistes on doit reconnaître sa personnalité évidente, la souplesse de l'allure, le juste et élégant équilibre de la composition. En examinant la *Toccata con lo scherzo del cucù* nous verrons la tendance au mouvement rapide des parties qui apporte une vivacité particulière à la technique du contrepoint de Pasquini; les deux *Pièces pour orgue* publiées par Farrenc dans le Trésor des pianistes (si on ne veut pas consulter les pièces originales dont on peut voir la note bibliographique dans Eitner) confirment ses qualités parmi les organistes. Et pour l'intensité de l'intérêt qu'il sait obtenir de ses dessins polyphoniques, il est bien loin du style vide des décadents. Ces observations servent pour lui et pour Michelangelo Rossi (1620-1660), dont nous parlerons à propos des clavecinistes. De même que Pasquini représente l'organiste italien le plus fort dans la seconde moitié du XVIIe siècle, de même Rossi, élève de Frescobaldi, continue les traditions de l'art noble et pur. Rossi est digne d'étude dans l'histoire de la musique instrumentale italienne, surtout pour les *Toccate e Corenti d'intavolatura d'organo e cimbalo* (réédition chez Carlo Ricarii, Rome, 1657), qui démontrent que la force de Pasquini trouvait dans son contemporain un digne disciple. Dans l'*Arte musicale in Italia*, vol. III, chez Ricordi, sont reproduites une *Pastorale* et une *Toccata* pour orgue, de Pasquini, *Dieci Correnti per Cembalo ed Organo* de Rossi; et elles confirment le jugement que j'ai tenté de résumer ici. Dans le même recueil offre un certain intérêt une série d'œuvres pour orgue ou clavecin, qui furent tirées de la publication romaine de 1716. Elles appartiennent à Domenico Zipoli, né à Mola en 1685 ou en 1687, et, même dans l'allure sévère de la *Toccata*, elles confirment la contribution au développement de la forme que les compositeurs italiens souhaitaient encore au début du XVIIIe siècle.

Nous avons cité le nom de Fabritio Fontana, de Turin, sur lequel on ne possède pas de renseignements, mais dont on conserve l'œuvre publiée en 1677 à Rome, où il était organiste à Saint-Pierre, et reproduite en partie dans l'*Arte musicale in Italia* chez Ricordi (trois Ricercari) et dans l'Orgelbuch de E. Von Werra (Regensburg, Cacilian Verein, 1887). Elles représentent encore la phase la plus noble de la fin du XVIIe siècle et du commencement du XVIIIe. Depuis cette période, sauf un petit nombre d'exceptions, la parfaite indépendance de l'art de l'orgue diminue toujours pour se rattacher aux autres manifestations de l'art; la première parmi elles, celle du petit clavecin.

Pour comprendre ce fait, il faut recourir à la logique inexorable des dates. Elles nous informent que les différentes écoles instrumentales, d'abord parfaitement séparées, vers la moitié du XVIIIe siècle se fondent de sorte à s'influencer l'une l'autre. On verra le style des violonistes s'infiltrer souvent dans l'art du clavecin; de même les tendances du clavecin pénètrent dans l'art de l'orgue. En outre, le style chantant, qui en Italie se développe de plus en plus, laisse en seconde ligne la sévérité qui gouvernait les œuvres pour l'orgue. Le style concertant s'impose dans les églises, et quelque chose qui sent l'opéra s'annonce dans les créations italiennes. Les efforts incessants des organistes ont désormais élaboré les éléments qu'on va retrouver dans les pages les meilleures de Bach et de Haendel. Sous ce rapport, on peut affirmer que la chaîne glorieuse de Frescobaldi, Pasquini, Rossi, Zipoli et de leurs disciples constitue le lien par lequel le grand Sébastien Bach se rattache à la pure école italienne. Une fois accomplie la mission qui lui était confiée dans le progrès des formes, cette école déchoit. La primauté passe rapidement à l'Allemagne, et le matériel élaboré par les violonistes sera épuisé par la nouvelle école symphonique. Arrivé à une riche vitalité, l'art du pays qui constitue le but de nos recherches perd toujours davantage de sa vigueur. La jeunesse et la force passent à d'autres régions plus heureuses.

On est déjà dans cette période avec Pietro Andrea Ziani, de Venise, mort au début du XVIIIe siècle, et Carlo-Francesco Pollarolo, né à Brescia en 1653. La virtuosité et la tendance à l'improvisation nuisent à l'importance des ouvrages. On peut voir de bonnes exceptions dans Giovanni-Battista Bassani, déjà considéré chez les violonistes, dont une *Sonata* pour orgue a été publiée de nouveau dans les éditions de Eitner et de Roger. On trouve d'autres particularités intéressantes dans Bartolomeo Monari, connu aussi sous le nom de *Monari di Bologna*, organiste de Bologne vers la fin du XVIIe siècle, dont j'ai pu lire une *Sonata* pour orgue, reproduite au n° 23 par Risser (Zur Geschichte des Orgespiels im XIV-XVIII Jahr., 1884). De même Leonida Busi (*Il P. G.-B. Martini*, Bologne, chez Zanichelli) fournit aussi des renseignements relatifs à Giovanni-Paolo Colonna, né à Bologne vers 1637, que nous avons mentionné à propos de sa lutte avec Arcangelo Corelli. Et on ne doit pas oublier Azzolino della Ciaja, né à Sienne le 21 mars 1671. Dans ses *Sonate da organo* et dans ses *Sonate per Cembalo con alcuni Saggi ed altri contrapunti di largo e grave*

stile Ecclesiastico per grandi organi (op. 4, Rome, 1727), il est digne de figurer parmi les artistes les meilleurs de l'époque.

Un nom résume heureusement les qualités les meilleures de cette dernière phase et marque la fin de l'école classique d'orgue en Italie. C'est le nom du Padre Giambattista Martini, de Bologne, qu'on va mentionner chez les clavecinistes à cause de l'union qui s'établit, comme nous l'avons déjà observé, entre un clavier et l'autre. Les dates de sa vie (1706-1784) et sa profonde culture le rendent digne de recueillir l'entier héritage du XVIIIe siècle italien. Et, en vérité, si, du côté de la vraie création artistique, il ne peut pas lutter avec les autres contemporains, dans la science de ses œuvres il renferme noblement cette période d'art. Plus ou moins importantes, ses *Sonates* pour orgue, telles que les douze publiées à Amsterdam chez Le Cène, en 1742, se lient avec la forme des Suites et des *Partite*. En effet, on les voit composées de Prélude, *Allegro*, *Grave*, *Aria*, Gavotte, etc. En d'autres termes, on voit transportées sur l'orgue les formes et les tendances que nous avons déjà examinées chez les violonistes et qui chez les clavecinistes atteindront une plus grande hauteur. Et cela sert à confirmer ce que j'ai eu à observer sur cette dernière phase qui tend à porter la littérature de l'époque au même niveau que les autres genres instrumentaux. Pour ce qui concerne la valeur, bien que ses compositions pour orgue ne soient pas toutes dignes de paraître parmi les vrais produits de l'art, toutefois on peut retenir avec M. Ritter que la noblesse du style et une sorte d'allure composée répandent une agréable lumière sur ce dernier champion des écoles italiennes de l'orgue.

Développées avec indépendance d'allure, dans le but d'élaborer une technique qui, des libertés fantastiques de la *Toccata*, devait arriver jusqu'à l'analyse systématique d'un thème dans le *Ricercare*, ces écoles avaient brillé avec Frescobaldi, Pasquini et Zipoli, jusqu'à la plus grande hauteur. Maintenant, les procédés communs à tous les compositeurs pour instruments s'assimilant, elles marchaient rapidement vers la décadence, tandis que le XVIIIe siècle à son tour précipitait dans la période nouvelle des révolutions.

Dans tous les temps l'artiste recherche dans sa création le sanctuaire où il puisse se retirer, adorer son idéal. La sévérité de l'âme ancienne disparue, même l'autel des artistes abandonnait l'orgue pour la salle de concert ou le théâtre.

LES CLAVECINISTES

Tandis que les violonistes se répandent partout et que les formes qu'ils ont créées deviennent le modèle des temps nouveaux, les organistes, comme on l'a vu, travaillent à construire leurs compositions sacrées en conservant le plus possible toute la gravité propre de l'instrument. Nous allons voir maintenant par quel chemin le progrès musical et le développement des formes vont se répandre parmi les virtuoses du clavecin, dans les cours et les salons, au milieu du luxe et de la culture des petits États et des Républiques dont l'Italie, à cette époque, était composée. Même pour cette partie de l'art, il faut nous adresser avant tout aux grands organistes de l'école de Venise, qui sont les précurseurs du développement atteint par le clavecin. En effet, Claudio Merulo, Girolamo Frescobaldi et les deux Gabrielli, parmi les plus connus, peu à peu allègent la sévérité originale du style de l'orgue, en préparant ainsi le passage des idéals profanes de l'épinette et du clavecin. Et les riches inventions de leurs œuvres, et l'art génial par lequel ils tâchent d'embellir et varier un thème, tout en se rattachant aux écoles du violon, préludent déjà à la floraison du petit clavier dont nous allons parler. Ce clavier était souvent connu par ces compositeurs mêmes qui écrivaient pour le violon ou pour l'orgue: ainsi il arrive qu'on retrouve même parmi les artistes du clavecin les formes développées dans le champ des autres instruments. Cependant, de même que la nature différente de l'instrument exige une technique et suggère des artifices différents, de même ces formes, à l'origine identique, subissent dans le passage des modifications continues.

L'art des clavecinistes doit donc être l'objet d'une étude particulière : pour cette étude je puise librement dans l'œuvre que j'écrivis sur le même sujet pour toutes les écoles d'Europe[1].

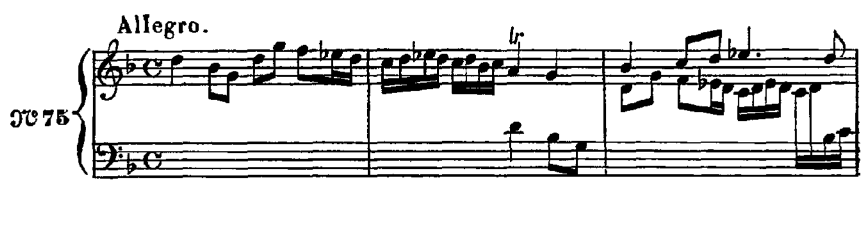
Avec Claudio Merulo le doigté est déjà développé et permet les agilités employées par Diruta, dans le *Transilvano* : on peut comprendre ainsi qu'en ce temps-là le clavier profane offre aux compositeurs un intérêt particulier. Il ne faut pas oublier que les instruments à bec de plume, auxquels était confiée l'interprétation de la nouvelle pensée instrumentale, ne répondaient que mal aux larges allures que l'art ancien aimait. La polyphonie y a beau jeu, pourvu qu'elle se subdivise en petites valeurs soumises à des mouvements rapides; et ce fait, qui provient du peu de résonance des cordes, exige à son tour une agilité de main que l'art perfectionné des organistes et l'usage des ornements permettaient déjà dans cette période.
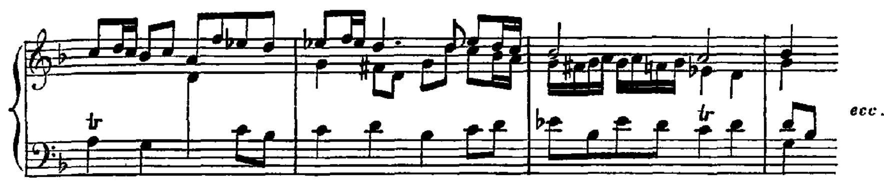
Quand le nouveau piano à marteaux, vers la fin du XVIIIe siècle, atteindra son triomphe, pendant bien des années encore on va trouver des œuvres écrites *per Clavicembalo o Pianoforte;* de même, en ces temps reculés, les publications du XVIIe siècle se composent de *Toccate*, *Capricci*, *Canzoni* et *Ricercari per Cembalo ed Organo*. Les genres déjà connus s'adaptent ainsi progressivement au nouvel instrument dont les artistes et les amis de l'art se servent, mais qui suit encore un chemin de développement croissant. Et pour nous arrêter à un grand artiste déjà examiné parmi les organistes qui donnent origine à la période classique de l'art de l'orgue en Italie, je cite les nombreuses publications de Girolamo Frescobaldi, de l'édition du premier livre de *Toccate e Partite d'Intavolatura di Cimbalo* (Rome, chez Borboni, 1615), qu'il appelle son « premier livre de fatigues musicales sur les touches » (*Primo libro di fatiche musicali sovra i tasti*)[2], jusqu'aux diverses rééditions, au *Libro 1 e 2 di Toccate, Canzoni, Versi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti ed altre Partite d'intavolatura di Cimbalo ed Organo* (Rome, 1637), dont le lecteur peut trouver la bibliographie dans le *Quellen Lexicon* de M. Eitner. Les titres de ces compositions, que nous

1. Villanis (L.-A.), *L'Arte del Clavicembalo*. Turin, Bocca, 1901.

2. Il écrit ces mots dans la dédicace au cardinal duc de Mantoue et de Montferrat, datée de Rome 22 décembre 1614 (l'édition, on l'a déjà dit, est de 1615). Toutefois il faut observer que cet ouvrage n'était pas le premier en ce genre, car il avait déjà publié une autre édition à Milan dès 1608, en l'appelant aussi *prima sua fatica* (son premier travail)

avons déjà examinées dans l'étude sur les organistes, appartiennent au temps passé ; cependant, si dans les genres sacrés on trouve la même sévérité de l'ancienne école, dans la forme profane, par contre, se manifeste déjà un sens de modernité qu'on ne doit pas oublier. Dans l'œuvre de Frescobaldi il n'y a pas encore ce double élément passionnel qui dérive des ornements et de la rapidité des mouvements. En effet, la sévérité de cette époque n'avait pas encore permis le développement du style orné, qui parmi les clavecinistes italiens va être toujours moins sensible qu'en France, et les tendances mélodiques le poussaient à une largeur de mouvements encore accrue par l'imperfection des claviers. La vaste et profonde noblesse des idées mélodiques, la science parfaite et l'absolue clarté placent Girolamo Frescobaldi bien haut, entre les précurseurs : pour donner un exemple de l'heureuse sévérité de son art, je note ici le thème d'une Chanson :



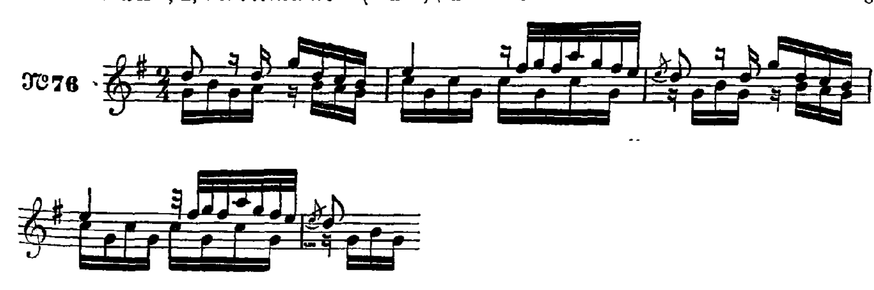


L'influence des genres de l'Orgue paraît sensible dans le caractère du dessin, fils de l'art de la fugue, tandis que le développement qui suit et l'art qui rend moins grave l'allure de la composition confirment la science et la modernité dont j'ai déjà parlé. Enfin cet exemple nous dit encore que sous le titre de *Canzone* se réveillaient les souvenirs des temps les plus éloignés qui, au début de la période instrumentale, dictaient les graves *Preludi* et les *Arie* solennelles de la Sonate d'église.

Cette adaptation progressive de la tradition aux idéals nouveaux est la cause de la vitalité que les formes ainsi élaborées renferment : c'est toute la richesse des ancêtres qui, par succession légitime, est héritée par les fils.

L'ordre des dates nous amène à citer Dario et Giovanni Castello, qui ont vécu entre le XVIIe et le XVIIIe siècle. Le premier, directeur d'orchestre à Saint-Marc, à Venise, parmi les autres œuvres nous laisse un recueil de *Sonate concertate in stil moderno per sonare nell' organo overo spineta, con diversi istrumenti. A due e tre voci con basso continuo. Libro 1°* (Venise, chez Magni, 1629) ; *Sonate concertate in stil moderno per sonar nell' organo overo clavicembalo con diversi istrumenti. A 1, 2, 3 et 4 voci. Libro II°* (Venise, chez Magni, 1629) ; *Sonate concertate per l'organo overo clavicembalo a 1, 2, 3, e 4 voci. Libro II°* (Venise, chez Magni, 1644). Giovanni Castello, claveciniste habile, qui vécut à Vienne, vers 1720 est mentionné pour un recueil de ce titre : *Neue Clavierucbung bestehend in einer Sonata, Capriccio, Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga, Aria con XII Variazioni, d'intavolatura di Cembalo,* publié à Vienne en 1722, où le titre allemand-italien nous révèle l'origine de l'auteur et nous dit les genres qu'il a traités. Probablement c'est l'unique œuvre imprimée que l'on possede de Giovanni Castello.
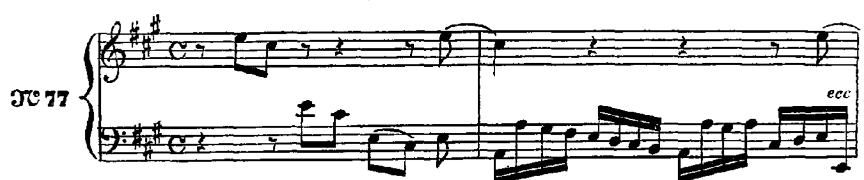
Michelangelo Rossi, organiste, pour le clavecin semble nous présenter une énigme historique assez intéressante. En effet, si l'*Andantino* que M. Pauer a publié sous son nom en *Alte Meister* (vol. I, p. 17) est réellement son ouvrage, il faut conclure qu'il se place assez haut dans le développement de l'art du piano, et du côté de la forme il mérite une place très honorable parmi les précurseurs de la Sonate moderne. Compositeur d'opéra, violoniste, et compositeur de musique pour orgue, il devait sûrement posséder la technique de son temps, que le grand Frescobaldi, son maître, lui avait transmise ; mais le dessin de cet *Andantino* nous en dit bien davantage :



En premier lieu, la forme de l'accompagnement est déjà celle que les compositeurs du XVIIIe siècle suivront et que nous allons citer sous le nom de *Basse Alberti*. Elle consiste en un arpège distribué en des figurations toujours égales et confiées à la main gauche, et ce procédé apporte une bizarre modernité dans l'œuvre qui, pour l'époque qu'on lui attribue, devrait conserver plus sensibles les traces de la polyphonie dominant l'édifice musical. En outre, la grâce presque haydnienne de la mélodie, la simplicité naïve et la forme semblent précéder de plus d'un demi-siècle les créations instrumentales italiennes et européennes. Il s'agit de ce vrai genre de compositions pour le Clavecin qui, avec Domenico Scarlatti, va atteindre sa perfection et dont les mouvements souples ne révèlent plus rien de l'ancienne rudesse. La petite mélodie, soutenue par l'arpège harmonique, se développe dans la tonalité de *sol majeur*, puis, s'élevant jusqu'à la dominante, elle répète régulièrement le dessin dans la tonalité de *ré majeur*, redescendant à la fin au ton dans lequel la pièce a été proposée.

Si donc cette page est réellement à Michelangelo Rossi, et si l'on ne doit pas l'attribuer à Lorenzo Rossi, de Florence, qui vécut dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, elle marque un progrès très considérable non seulement dans la technique du clavecin, mais encore dans l'histoire des formes. L'œuvre de M. Rossi, publiée à Rome chez Caifabri sous le titre *Toccate e Corrente per Organo o Cembalo*, ne porte ni date ni dédicace ; pourtant elle a été publiée avant 1657, car dans cette année paraît une réimpression faite à Rome par Carlo Ricarii. Les pièces se ressentent du style de l'époque.

Pour comprendre la souplesse atteinte à cette époque par les créations confiées au clavier, il faut se rappeler le développement de l'art du violon et le rapport qu'il avait avec le clavecin, dont on se servait presque toujours pour la réalisation de la basse continue. Et Rossi, nous l'avons bien dit, outre sa qualité d'élève de Frescobaldi, a été violoniste, et l'agilité du violoniste se manifeste quelquefois dans l'œuvre de Bernardo Pasquini [1], qui, tout en subissant l'influence du style de l'orgue dont il fut maître, comme on le voit dans quelques-unes de ses pièces de Clavecin, dans la *Toccata con lo scherzo del cucù*, manifeste une vivacité et une légèreté dignes de remarque. Il y a quelque chose de la grâce qui reparaît dans les clavecinistes de France avec Couperin et son école. Ces intentions descriptives nous rappellent les bizarreries pittoresques de certains violonistes qui, avec Farina de Mantoue, Pasino de Venise et, plus tard, avec Boccherini, s'amusaient en imitant la voix de certains animaux. On doit pourtant observer que chez ces derniers la forme et la technique musicale finissent par manifester des traces très sensibles de décadence, tandis que dans la *Toccata* de Pasquini le *scherzo del cucù* est un simple ornement et un prétexte à la composition, sans nuire à l'élévation des idéals. Je reproduis le dessin de ces mouvements agiles, où l'intervalle de tierce, particulier au chant du coucou, s'embellit par des agréments et de gracieuses arabesques.
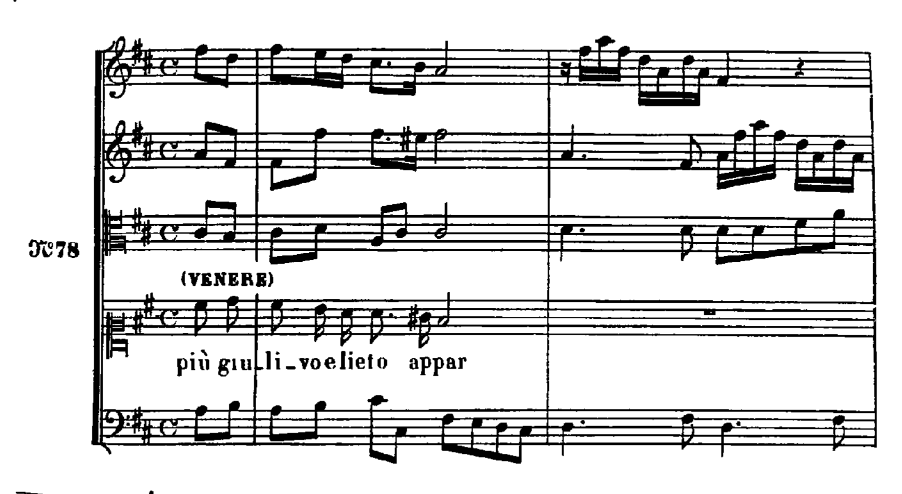


Nous connaissons déjà l'importance de cet artiste comme organiste et comme élève de Loreto Vittori et d'Antonio Cesti ; nous savons qu'on l'a appelé avec raison l'organiste italien le plus grand qui ait vécu dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Il faut maintenant nous arrêter sur lui pour relever l'impulsion qu'il a donnée à la constitution de la forme dans les genres instrumentaux. Et en effet les trois volumes de musique de chambre possédés par le British Museum révèlent un progrès qui amène à placer Pasquini, dans ces essais pour le Clavecin, parmi les précurseurs immédiats de C.-Ph.-E. Bach. Les 14 sonates pour deux Clavecins, contenues dans le premier recueil, suivent encore le principe de la suite ou de l'ancienne Sonate, c'est-à-dire qu'elles respectent entièrement l'égalité du ton pour chaque pièce dont la Sonate se compose. Toutefois la division en trois temps, que nous avons déjà vue en d'autres essais des violonistes, est désormais établie; l'auteur suit un vrai et propre système. Le premier temps de la troisième Sonate est formé d'une phrase impétueuse qui nous fait entrevoir l'*Allegro* à venir. L'imitation entre les deux clavecins se rattache au style polyphonique, prélude déjà au développement thématique prochain qui soutiendra l'édifice de la Sonate moderne. Le second temps a le caractère grave des *Adagi* qui, de même qu'on l'a vu dans Corelli et dans ses précurseurs, est l'héritage direct des formes acceptées dans l'ancienne Sonate d'église. Cependant le *finale* prélude à ces cadences qu'on retrouvera plus tard dans Bach et dans Haendel. Enfin le troisième temps a une analogie avec le premier, surtout dans le mouvement : ce que l'on a vu arriver dans les essais très importants de Corelli, ce qui était pratiqué dans les *Concerti grossi* et qui se rattache à la constitution de la Sonate moderne. Ainsi Pasquini, dans ce développement des formes, dû à l'art du clavecin, doit être placé parmi les précurseurs italiens les plus importants et avec les œuvres pour Violon de H.-F. Biber (1681) et les *Frische Clavier Früchte* de J. Kuhnau, mérite l'étude que M. Shedlock, entre autres, lui a consacrée. Tous ces modèles et tous ces efforts concordants nous prouvent combien a été longue la préparation qui devait nous amener aux œuvres publiées par C.-Ph.-E Bach en 1742 : ainsi s'évanouit l'illusion de tous ceux

1. Né à Massa di Valnevola, en Toscane, le 8 décembre 1637, mort à Rome le 22 novembre 1710. Pour le clavecin, V. *Toccates et Suites pour le Clavessin de Messieurs Pasquini, Paglietti et Gaspard Kerl*, Amsterdam, Roger, 1704. Une *Sonata* en WEITZMANN, *Geschichte des Claviers*. Pour son importance dans le champ des formes, V. SHEDLOCK, *The Pianoforte Sonata, its origin and development*, London Methuen, 1895. KLAUWELL (S)., *Geschichte der Sonate*. Koln, Universal Bibliotek, 1899. GROVE, *Diction.* (art. *Sonata*). VILLANIS (L.-A.), *L'Arte del Clavicembalo*, livre II, *l'Italia*, Turin, Bocca, 1901.

Editions modernes chez Novello, Londres.

qui voudraient établir, avec une sûreté absolue, les mérites de l'un ou de l'autre auteur sur la création d'un type formel, dû plutôt au développement lent et constant des germes fécondés pendant de longues années.

L'ordre des dates nous amène maintenant à parler d'Alessandro Scarlatti, bien plus connu pour être le fondateur de l'opéra napolitain[1]. Il semble résumer la seconde période du XVIIe siècle en Italie, soit pour sa fécondité prodigieuse, soit et plus particulièrement pour le caractère tout à fait national de son génie. Musicien profond et savant, il savait résoudre avec une adresse bien rare les problèmes les plus obscurs dans le *Discorso di musica sopra un caso particolare in arte* (1717) : instrumentiste distingué en 1715 il adoptait en *Tigrane*, son 106e Opéra, un orchestre composé de quintette d'instruments à archet, deux hautbois, deux cors : ce qui n'avait pas encore eu des précédents historiques, et qu'on retrouve en 1734 dans la symphonie composée à Milan par G.-B. Sammartini, en 1759 dans la première symphonie de Haydn, en 1764 dans la première symphonie de V.-A. Mozart. Génie audacieux et innovateur, dans ses œuvres il atteignait à des hardiesses tout à fait modernes : on en trouve une preuve dans la partition de *La caduta dei Decemviri* (1706), où l'*Aria* du IIe acte, accompagnée par une Viole avec Violoncello obligé et basse, se développe sur des harmonies riches de passages et de modulations nouvelles. C'est dans la même partition que paraît l'artifice moderne de diviser les premiers violons et les seconds en deux sections, ainsi que dans l'*Aria* du Ier acte : *Ma il ben mio che fa ?* citée par M. Fétis et qui est accompagnée par quatre parties de violons d'un excellent effet. Ce sont précisément ces œuvres instrumentales qui le placent parmi ceux qui ont perfectionné l'art italien, et bien qu'il n'ait écrit qu'un petit nombre de compositions pour le clavecin, le peu de choses qui nous est parvenu rend nécessaire une notice particulière même dans cette partie réservée aux clavecinistes. En effet, le clavecin, de même que le luth dans les temps les plus anciens, était l'instrument divulgateur de tout ce qui dans le champ de l'art venait de se produire. Les artistes cherchaient en lui le soutien de l'invention ; ils lui confiaient sous une forme réduite tout ce qu'ils songeaient à écrire pour voix ou pour instruments. Les formes d'opéra passaient sur ses cordes grêles en perfectionnant ou en altérant les formes déjà employées. Ainsi le dialogue entre voix et instruments, que Scarlatti perfectionne dans l'Opéra, va trouver des imitateurs parmi les clavecinistes. Dans ses Opéras, de petits dessins d'orchestre s'entremêlent au dessin mélodique principal confié aux voix. C'est bien autre chose que l'aride basse continue des anciens compositeurs d'Opéra. Je tire un exemple du Prologue de *Rosaura*, reproduit par M. R. Eitner dans *Publikation aelterer practischer und theoretischer Musik-Werken.*



1 Né à Trapani en 1659, mort à Naples le 24 octobre 1725. Pour les différents renseignements V., outre Fétis et Eitner, Choron et Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, 1810-1811 ; Florimo (F.), *La scuola musicale di Napoli*, Naples, 1880 ; Grossi (G.), *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli* ; Villarosa, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Naples, Impr. Roy., 1840. Dans l'art. dédié à Scarlatti on lit : « On sait seulement, par une épigraphe mise à sa louange dans l'église du Monte Santo de Naples, qu'il mourut l'année 1725, à l'âge de 66 ans. » (*Solo da una iscrizione posta in sua lode nella Chiesa di Monte Santo di Napoli si sa che morì nel 1725 di anni 66.*) D'où il résulte qu'il naquit en 1659.

Vers cette époque se développe la vie du fameux Francesco Gasparini de Lucques (1668-1737), élève de Corelli et Pasquini, maître de Benedetto Marcello. Le « Capitolo di San Giovanni in Laterano » l'avait nommé maître de chapelle ; et son habileté triomphait dans l'église et sur le théâtre. On connaît son *Armonico pratico al cembalo* ou des règles, des observations et des renseignements pour bien jouer la basse et accompagner sur la basse, l'épinette ou l'orgue (Venise, 1683, 7e édit., 1802) ; toutefois cette œuvre, ainsi que le titre l'indique, constitue un traité de règles harmoniques, et non une méthode pour virtuose.
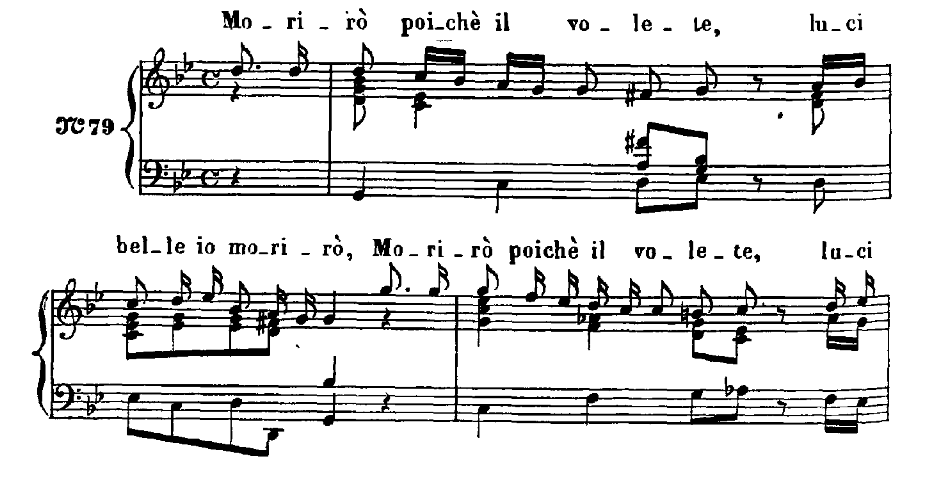
ecc.
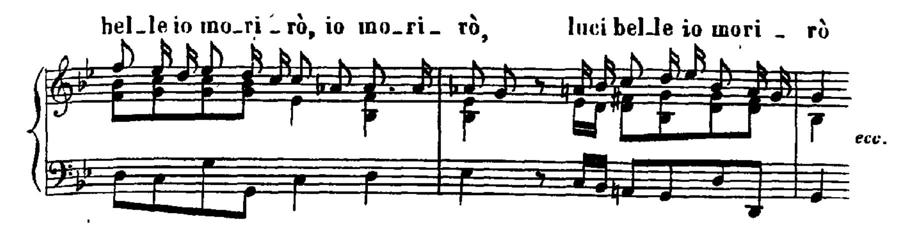
ecc

Ces_sa _te, ces _ sa_te,o ful _ mi_ni

Enfin, pour ce qui est de la forme je citerai la constitution de l'*Aria*, qu'il fixa en trois parties : à une première suivait une seconde, et l'ensemble s'accomplissait par la reprise de la première période : ce qu'on appelait le *da capo*.

Dans ce modèle de *Lied* bien défini coule la mélodie de Scarlatti, bien plus élégante que quelques auteurs ne croient même aujourd'hui. Cette élégance peut être révélée par la grâce de plusieurs modèles, tel ce dessin expressif:





L'*Aria* avec le *da capo* apparaît la première fois dans l'Opéra *Teodora*. Comme si toutes ces innovations ne suffisaient pas, A. Scarlatti apporte une nouvelle contribution aux formes instrumentales par la nouvelle construction donnée à l'ouverture de Lully connue sous le nom d'ouverture française. Compositeur d'Opéra, il a compris l'efficacité du mouvement vif avec lequel, au moyen de la Gigue, l'ancienne Suite finissait et dont les violonistes se servaient dans leurs compositions. C'est ainsi que Scarlatti renverse la symétrie de l'ouverture de Lully, composée d'un *Grave*, d'un *Allegro* et du retour du *Grave*. Le *Grave* devient le second temps, presque l'*Andante* de la forme instrumentale encadré de l'*Allegro* qui prend la première place et se répète comme *Finale*. Ce modele, connu sous le nom d'ouverture italienne, sert à consolider l'édifice des grandes formes instrumentales pures, qu'elles s'appellent Sonate, Quatuor ou Symphonie, et il ouvre des horizons plus modernes et plus sûrs aux clavecinistes.

Il faut se rappeler ici que la période à laquelle Scarlatti appartient est marquée en Italie par la formation d'un nouveau style tout à fait italien, auquel la phalange des violonistes et celle des compositeurs dramatiques ont apporté la plus grande contribution. Cette période en quelque sorte correspond à l'époque lullienne en France, où, vers le milieu du XVIIe siècle, on voit fleurir chez les compositeurs cette grâce et cette élégante clarté qui avec François Couperin touchera à la perfection. De même en Italie les artistes examinés dans la première partie de notre étude coopèrent avec les clavecinistes vers un seul but, ce qui rend de plus en plus distinctes les traces du génie de la race et du milieu social, maintes fois invoquées dans notre ouvrage.

La production pour le Clavecin, je l'ai déjà dit, est fort inférieure en nombre et en importance à celle très abondante pour église, pour voix et pour théâtre, dont on peut voir la bibliographie dans les dictionnaires tels que ceux de Fétis et d'Eitner. En outre, seulement un très petit nombre de ses œuvres pour clavier a été publié. Les bibliothèques musicales de Naples (*Archivio del Real Collegio di Napoli; Biblioteca del Conservatorio della Pietà dei Turchini*), de Milan (*Biblioteca del Conservatorio di musica*), de Berlin et de Vienne possèdent bon nombre de pages pour Clavecin manuscrites; parmi elles, le *Conservatorio della Pietà de Naples* à lui tout seul renferme 30 sonates pour Clavecin, et il est dommage qu'elles n'aient pas encore trouvé un éditeur. Trois fugues ont été publiées par Diabelli dans le recueil intitulé *Alte Klaviermusik*. M. Pauer réimprima une fugue en *fa mineur*; on trouve d'autres réimpressions dans l'édition de M. Litoff, *les Maîtres du clavecin*, cahier IX, p. 18.

Parmi les artistes dont en vain on chercherait les traces dans les réimpressions modernes, on doit mentionner Azzolino Bernardino della Ciaja (ou della Ciaia), né probablement le 21 mars 1671 à Sienne, qui vivait à Pise en octobre 1700. Cette dernière indication nous est donnée par l'œuvre 1re intitulée : *Salmi Concertati a 5 voci con due Violini obbligati e Violetta a beneplacito*. Les *Sonate per Cembalo* révèlent en lui le connaisseur de la forme, digne représentant de ces genres que les œuvres de S. Bach ont donnés à l'art musical. Le recueil des Sonates est possédé par la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne, et sous bien des rapports me paraît digne d'étude et de citation particulière.

Gaetano Greco ou Grieco[1], élève d'Alessandro Scarlatti, et avec lui Logroscino et Durante ne peuvent pas être oubliés : le premier semble avoir exercé une grande influence sur le développement artistique de Domenico Scarlatti, dont nous approchons et qui est le claveciniste italien le plus grand. En 1717 Greco avait succédé à son maître dans la charge de Maître de contrepoint et de composition au *Conservatorio dei poveri di Gesu Cristo*, à Naples, et il y resta jusqu'à l'abolition de l'Institut; après quoi il passa au *Conservatorio di Sant' Onofrio*. Ses œuvres, peu nombreuses, sont très rares et en partie inédites. Les Archives du Collège Royal de musique, à Naples, possèdent un volume de tablatures pour le Clavecin; des pièces pour cet instrument se trouvent manuscrites (ms. n° 386) dans la Bibliothèque du British Museum de Londres. Je ne pus rien trouver dans la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne, cependant si riche, lorsque j'entrepris les recherches pour mon œuvre sur l'*Arte del clavicembalo*. Toutefois, en considérant le peu d'essais publiés en éditions modernes, parmi lesquels une sorte de suite a paru par les soins de M. Shedlock, on s'aperçoit clairement que leur technique parfaite ne va pas sans une certaine légereté qui devait influencer Domenico Scarlatti, claveciniste jeune, mais déjà habile, bien plus que l'art noble, mais trop souvent solennel, de son père Alexandre. Du côté de la forme, cette composition conserve encore l'unité de ton dans toutes ses pièces : celle de la Sonate et de l'ancienne Suite est particulièrement caractéristique. En outre, le thème du premier temps forme le second avec un simple changement de rythme, selon le système déjà examiné dans la *Canzone capricciosa* de Vincenzo Pellegrini (1599; V. étude sur les organistes), dans Vitali et Frescobaldi, et attribué ensuite à Froberger, élève de Frescobaldi, et aux autres artistes allemands.

Une note spéciale doit être encore consacrée à Francesco Geminiani, dont nous avons parlé dans les violonistes, car les *Pièces de Clavecin tirées des différents ouvrages de M. F. Geminiani, adaptées par lui-même à cet instrument* (Londres, 1743, J. Johnson), et les autres compositions identiques publiées aussi à Londres

---

1. Né à Naples en 1680, la date de sa mort est incertaine. V. Florimo (Fr.), *La Scuola musicale di Napoli*, Naples, 1880, vol. II, p. 177

chez Welcker en 1748, apportent une contribution à l'istoire du développement italien du piano pour ce qui concerne les formes. Plus moderne que Martini et que Galuppi, que nous allons examiner sous peu, Geminiani leur est inférieur pour la richesse des idées de Galuppi et l'ampleur de la conception de tous deux. Quelquefois l'harmonisation se réduit à de simples formules d'accompagnement et diminue l'attrait du jeu de la main gauche; cependant l'élément expressif et la rondeur de sa forme sont bien dignes d'être relevés.

Ainsi, tandis que l'Allemagne préparait le triomphe du clavier par Sébastien Bach et Haendel, en Italie naissait Domenico Scarlatti, devancé et préparé par une noble tradition ininterrompue de clavecinistes. Avant Scarlatti, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, l'école anglaise avec Purcell avait atteint son apogée : à peu de distance de Henri Purcell, prince des virtuoses d'Angleterre, naissait en France François Couperin, destiné à élever jusqu'à l'extrême élégance l'art de l'expression sentimentale et des agréments appliqué au clavier. Dans l'espace de peu d'années avaient paru en Europe les plus grands artistes de cet art : ce qui confirme une vérité bien connue, c'est-à-dire que lorsque le milieu social est saturé de culture, l'homme destiné à s'emparer du patrimoine entassé et préparé par les précurseurs avec une patience infinie arrive fatalement.

L'évolution des formes, dans la composition pour le clavecin, est désormais accomplie : le genre nouveau, détaché du tronc d'origine, vit de sa propre vie, ne conservant rien du caractère particulier qui dans les auteurs jusqu'ici considérés le rattachait aux genres pour voix, pour violon ou pour orgue. Le Clavecin a produit une nouvelle classe de virtuoses : ceux-ci, à leur tour, ont cherché à modifier les formes existantes, de manière à les rendre plus convenables aux besoins du nouveau clavier. La légèreté de ce clavier, le peu de sonorité des cordes, exigent des passages rapides propres à prolonger la vibration; la technique du doigté se perfectionne, la virtuosité de l'exécutant atteint à des hauteurs auparavant inconnues.

C'est sous cet aspect qu'on doit considérer l'art de Domenico Scarlatti, artiste merveilleux du clavier à bec de plume, et, comme tel, un des plus grands exécutants et compositeurs pour clavecin qui aient vécu en Europe dans la première moitié du XVIIIe siècle. L'immense supériorité de sa technique de claveciniste sur celle des Italiens contemporains et d'un bon nombre de compositeurs européens résulte non seulement des narrations de l'époque, mais encore de ses compositions, et son importance est bien plus grande quand nous considérons ses mérites pour ce qui concerne la forme. On pourrait dire que D. Scarlatti apparaît dans l'histoire de l'art instrumental plutôt en prophète des temps nouveaux qu'en vrai représentant de la période dans laquelle il vécut. Ainsi, d'un côté, tout en profitant des thèmes de danses, il les idéalise avec une ampleur toute nouvelle et il en forme de vrais temps, renonçant au nom de la danse idéalisée. De l'autre côté, à la forme binaire déjà en usage chez les précurseurs et les contemporains il ajoute l'attrait de thèmes choisis avec la préoccupation constante de les rendre toujours plus définis et caractéristiques à l'égard du rythme. Ainsi il arrive souvent à de vraies périodes de développement, en se plaçant parmi les modernes, en qualité de précurseur de celle qui va s'appeler la « théorie du développement thématique ». Dans cette clarté et dans cette modernité de moyens thématiques il devance même Corelli et ses contemporains.

L'*Allegro* en *ré mineur* nous offre un bon échantillon de son style : on le trouvera dans les *Pièces pour le Clavecin* publiées par M. Cramer, au nº 7.

Ses essais de compositeur d'Opéra nous intéressent très peu dans cette étude. Il avait été élève de son père, et ensuite de Gasperini et de Pasquini; il possédait donc la technique de la composition la plus complète, et, avec elle, une variété d'idéals que les différentes écoles lui avaient offerts. En 1709, ayant connu Haendel à Venise, il en avait éprouvé un tel enthousiasme, qu'il le suivit à Rome, pour en écouter les improvisations savantes; et à Rome, en 1715, il succéda à Tommaso Bai dans la charge de maître de chapelle à Saint-Pierre. Bientôt il quittait Rome, charmé par l'amour des voyages et des usages nouveaux, et, invité en Angleterre en 1719, il allait à Londres pour y composer un opéra et accepter la place de claveciniste à l'Opéra italien.

L'année suivante il se porte à Lisbonne et y est reçu avec tous les honneurs par le roi de Portugal; bientôt il se lasse. En 1725, à Naples, il remplit d'admiration le célèbre Hasse, le *caro Sassone* des Italiens. Enfin en 1729 il accepte les offres de la cour d'Espagne et il se rend à Madrid en qualité de maître de la princesse des Asturies qui avait été son élève à la cour de Lisbonne, comme princesse de Portugal. Ce voyage et son séjour en Espagne, peut-être ont-ils laissé quelques traces dans ses compositions, et c'est ce que nous allons voir sous peu : cela prouverait une fois de plus l'influence que le milieu social exerce sur les créations de l'artiste.

Selon quelques renseignements publiés par la *Gazzetta musicale* de Naples du 15 septembre 1838 (V. Fétis), Scarlatti semble être revenu en 1754 à Naples, où il serait mort en 1757. On a pourtant des raisons pour le croire mort à Madrid : c'était, peut-être, l'opinion des compilateurs du Catalogue de la Bibliothèque de Bologne (Lycée musical) qui considèrent le *Salve Regina in la minore per canto solo con violini* comme la dernière composition écrite par Scarlatti à Madrid, avant de mourir.

Pour connaître l'estime qui l'entourait, il suffit de se rappeler que lorsque, en 1709, Haendel fut à Rome, le cardinal Ottoboni n'osa lui opposer que Scarlatti, comme représentant italien du jeu du clavecin et de l'orgue. Et la lutte finit honorablement pour les deux artistes, en laissant peut-être briller davantage l'Italien pour le jeu du clavecin, tandis que dans l'orgue l'Allemand obtint la primauté. Pour donner une idée de la haute valeur de D. Scarlatti comme claveciniste, il faut encore avoir égard à la triste période d'histoire à laquelle il appartient, lorsque l'Italie opprimée en maintes manières recherchait à l'étranger, dans les arts, la vie et la gloire que les vicissitudes politiques ne lui permettaient pas.

En effet, l'esprit humain, dans les époques qui lui défendent de s'appliquer à la vie sociale et aux luttes du gouvernement, se dirige plus facilement vers les arts qui peuvent favoriser l'application des activités libres et individuelles, sans trop éveiller la suspicion des gouvernements jaloux. Parmi les arts, on choisit alors ceux sur lesquels l'intolérance de la censure a le moins de prise, tels que l'art du clavier, qui tend à créer une beauté sans aucun rapport avec les luttes de régime ou de classe.

Imaginons maintenant un musicien très habile, riche de mélodie et adroit dans tous les artifices du clavier. Plaçons-le dans un milieu où les aspirations politiques s'évanouissent, où le faste de l'Espagne en Italie — ou la pompe solennelle du Roi Soleil en France — règne sans contestation, où la religion soit réduite à faire place à la nouvelle sensualité; et au lieu de tendre vers les profondes et mystiques élucubrations des organistes luthériens, nous verrons ce musicien-là, avec François Couperin, exceller dans l'art d'orner et d'embellir un thème et dans les petits cadres expressifs, ou, avec Domenico Scarlatti, plier la veine mélodique très riche aux caprices les plus brillants du clavier. Et comme cet artiste n'aura pas l'occasion de mêler son art aux conflits du monde, et que la détresse des temps l'amènera à s'abriter dans le profond de son âme, ainsi, pour exprimer dans l'œuvre d'art le symbole des émotions éprouvées, il devra en tirer les expressions de la vision directe du monde qui s'agite dans son être, sans rien y mêler des voix qui l'entourent; et il donnera ainsi naissance à des créations d'autant plus personnelles qu'elles seront plus prêtes à représenter le fond de ses sentiments. Le génie de la race et la voix du milieu social s'y manifestent encore, mais la personnalité de l'artiste, qu'un grand rêve collectif n'absorbe pas, laisse transparaître à travers l'œuvre sa silhouette vraie et distincte.

Telle est, à mon avis, la genèse de la trace admirablement personnelle qui en D. Scarlatti nous saisit, et qui, sans l'élever aux grandes manifestations de son père, nous le désigne comme le prince des clavecinistes italiens. Dans la préface de l'édition de Vienne de ses œuvres, Czerny observe que les nombreuses compositions du claveciniste italien sont dignes de l'éloge le plus vif pour l'originalité caractéristique que le temps ne vieillit jamais, pour la vitalité fraîche et naturelle d'un art jeune et génial, et surtout pour le grand avantage que le pianiste moderne peut encore y trouver. Le jugement de Czerny, de même que celui de Hans de Bülow qui dans la pièce en *F dur* (Suite II, nº 6) voyait en Scarlatti le vrai précurseur de Beethoven, n'a rien d'exagéré, si l'on songe à l'influence de telles compositions sur l'école moderne.
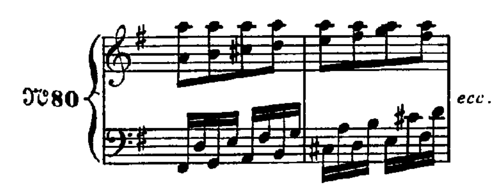
La gaieté brillante et la technique formidable de quelques pages (notamment celle que nous venons de citer à propos du jugement de Bülow) annoncent souvent le *Scherzo* classique à venir : et ce *Scherzo* est encore une création tout italienne, de même que l'œuvre des violonistes nous l'a démontré. D'autres fois on trouve en Scarlatti des passages et des figurations qui reparaissent dans les œuvres de Mendelssohn et de Liszt. Ce qui nous rend indulgents envers quelques libertés et incorrections harmoniques qui maintes fois ont été notées chez les violonistes et les organistes, et qu'on pourrait retrouver aussi facilement dans les œuvres de Georges Haendel même. Sûrement, si nous voulons faire une comparaison avec C.-Ph.-E. Bach, nous devons admettre que celui-ci a eu le mérite d'écrire de la musique irréprochable et pure; pourtant, même avec tout le respect que l'on doit à celui qui a perfectionné la Sonate moderne, Bach est surpassé par l'œuvre de D. Scarlatti en ce qui concerne la sonorité développée, le caractère souvent moderne et la plus petite quantité d'agréments, dont, par contre, le fils du grand Sébastien fait un usage excessif. Pour nous expliquer ce fait, il est nécessaire de se rappeler le caractère fondamental du clavecin. Le clavier, très agile, obéissait très facilement aux passages rapides, aux trilles et aux agréments, mais il était impuissant à créer de larges sonorités, à cause de la faible résonance des cordes. Ainsi les virtuoses qui, influencés par les traditions des chanteurs, des violonistes et des organistes, voulaient chanter un *Andante* ou un *Grave* sur le clavecin, étaient obligés d'abuser jusqu'à l'exagération de ces agréments, de ces pincés et de ces flattés qui constituèrent la préoccupation de l'école française, et qui reparaissent souvent en Ch.-Ph.-E. Bach.

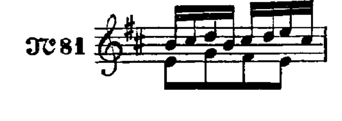
A cet égard la supériorité de Scarlatti se révèle d'une manière incontestable. En composant pour le clavecin il oublie toute autre préoccupation, et puisque le clavecin ne soutient que peu les sons, et que le sens musical italien et la facilité de main offrent un remède au maître contre l'abus des ornements étrangers à l'idée, il caresse surtout les mouvements animés, en arrivant à ces *Allegri molto* et à ces *Prestissimi* qui sont une des caractéristiques de son style.

Le vrai caractère italien surtout émane de ces pages où brille la saine allégresse que j'ai notée dans le chapitre réservé au milieu social, la lucidité des visions que je remarquai dans le fond de l'esprit italien et que je trouvai dans le *Saggiatore* de Galileo Galilei. On a observé que le comique semble être une prérogative des Italiens, de même que la coquetterie charmeuse se trouve chez les Français et que la profondeur philosophique signale les races allemandes. Dans le rire de l'opéra-bouffe napolitain un rayon étincelle du joyeux soleil qui enflamme les nuages et les eaux, une haleine se répand de la senteur qui s'élève des jardins en fleur, quelque chose rit de la gaieté qui se manifeste dans les jeux des enfants sur le rivage de la mer.

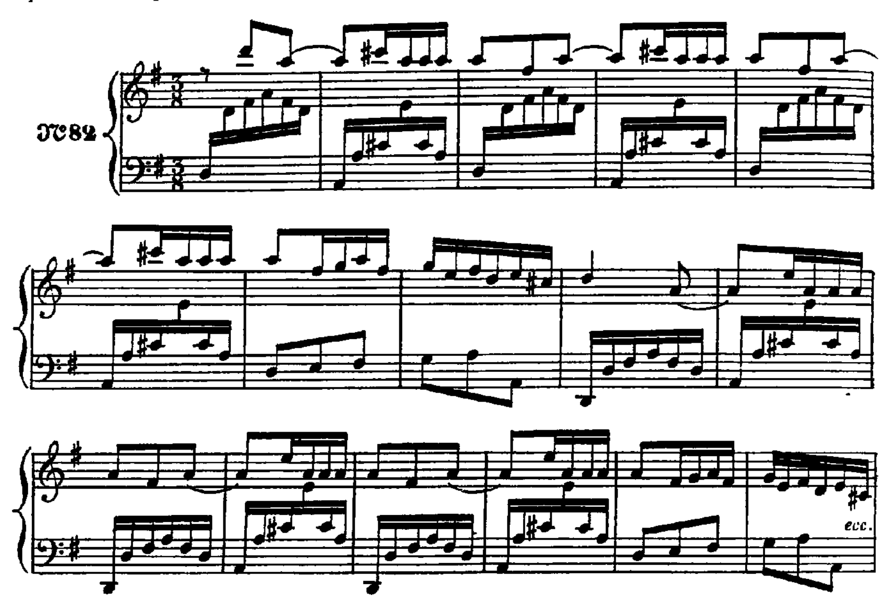
Lorsque c'est la muse française qui rit, on l'a déjà observé, ses lèvres ont souvent des sous-entendus pleins de grâce malicieuse, et le badinage allemand révèle un calme mélancolique de l'esprit où la gaieté de la comédie goldonienne est attristée par les lueurs d'un soleil blafard. Ainsi en Italie la musique du XVIIIe siècle rit, sereine, et s'apaise; avec Couperin elle rit et danse en mille cajoleries gracieuses; avec E. Bach elle sourit.

Scarlatti, contraint par les nécessités que la virtuosité du clavier lui imposait, tombe quelquefois dans les mêmes incorrections qui frappèrent les éditeurs de Haendel dans les publications les plus récentes. On trouve des passages, tels que ceux remarqués par Hans de Bülow et qui dans les nouvelles éditions le plus souvent ont été corrigés.
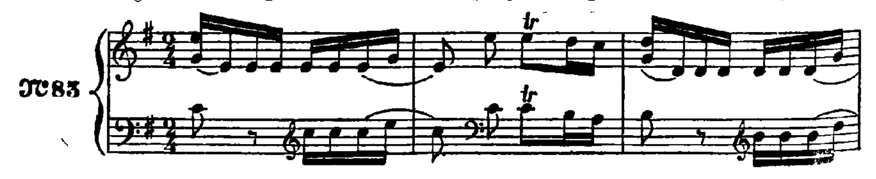




Ces licences, comme j'ai noté, sont propres à l'époque et compensées par des mérites, comme celui de la forme entre autres. Dans la formation de la Sonate il suit constamment le système de la forme binaire : un thème s'élève de la tonique à la dominante, se répétant le plus souvent au moyen d'une ritournelle ; puis, dans la seconde partie, de la dominante il redescend à la tonique. Si la composition est duothématique, le second theme est proposé à la quinte du premier lorsque l'œuvre est dans le mode majeur : à la tierce mineure supérieure, si l'œuvre est dans le mode mineur. L'expression caractéristique et toute particulière de ses compositions les fait reconnaître parmi celles de ses contemporains : dans ses thèmes il y a quelque chose d'épigrammatique. Ce qui intéresse le plus dans la consistance des pages scarlattiennes, c'est le principe avec lequel il semble avoir cherché à atteindre l'unité et l'efficacité. Plutôt que d'un vrai et propre développement selon la conception moderne, cette unité résulte de l'insistance d'une figuration particulière, choisie comme sujet et répétée symétriquement comme par un orateur qui connaît bien l'art des effets. Pour obtenir de ces répétitions l'efficacité la plus grande, — de même que MM. Hubert et Parry le notaient en l'étude consacrée à Scarlatti, dans le Dictionnaire de M. Grove, V. *Sonata*, — il subdivise le dessin choisi, en répétant plusieurs fois de petits fragments ou des imitations rythmiques après l'avoir fait entendre entièrement à plusieurs reprises. C'est en partie ce que l'analyse thématique la plus moderne va faire. Le morceau qui suit, tiré de ses Sonates, nous en offre un bon exemple.



Cette technique, qui doit conserver l'unité absolue même avec des thèmes très brefs, cette division symétrique du temps en deux parties, placent Scarlatti parmi les créateurs directs de la technique et de la Sonate moderne; elles réunissent ainsi le chef des clavecinistes italiens à la phalange des violonistes qui, nous l'avons déjà vu, tendent au même but. Sa modulation est élégante, riche en ressources modernes. L'importance de sa Sonate, bien plus que dans le nombre des temps (qui souvent se bornent à un), nous est révélée par la construction de ce temps, où la force d'un sujet, qui suffit à lui-même et à la formation de la composition entière, remplace les artifices du fugato ou de la fugue.
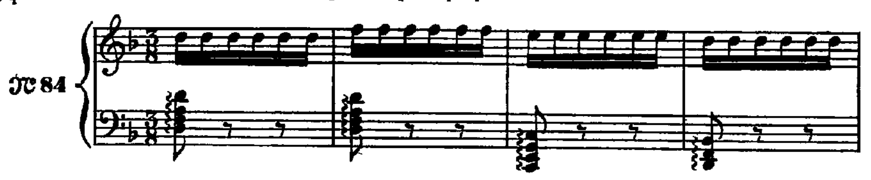
Les traces de sa virtuosité sur le piano sont, pour son temps, merveilleuses. Ainsi, pour obtenir le maximum de sonorité des cordes du clavecin, au lieu de recourir aux trilles et aux agréments étrangers au dessin musical, il choisit de préférence des mouvements animés et ces croisements de mains que Rameau étudiera dans les *Pièces de Clavessin* (7 janvier 1724), en donnant un exemple dans la pièce intitulée *Les Tourbillons*. Je tire un modèle scarlattien de la *Toccata* (p. 6 de l'édition Bulow) qui, exécuté dans le temps *Allegro con brio, quasi presto*, avec la verve et l'entrain traditionnels de Scarlatti, me dispense de toute considération sur le développement acquis par le doigté et sur l'habileté du grand Italien.



Une anecdote de sa vie nous montre comme réellement il exécutait ces passages et ne cherchait pas d'ailleurs d'exécutants pour ses compositions. Sur le déclin de sa carrière il était affligé d'un embonpoint excessif qui le gênait fort dans les croisements de mains; aussi les dernières pièces écrites dans cette période paraissent-elles bien plus simples en ce qui concerne le clavier. Et cela nous prouve que ses créations étaient toujours en rapport avec l'habileté de l'exécutant.

Enfin, le troisième numéro du recueil déjà cité nous offre des exemples de note rabattue qui d'un côté nous révèlent l'artifice pour conserver et prolonger la vibration dans le clavecin; d'autre part, ces formes pourraient être dues aux souvenirs de son long séjour en Espagne et en Portugal, et pourraient bien se proposer d'imiter la mandoline.

Nº 84



Si de ces œuvres d'un simple intérêt de clavier on passe à considérer celles où la plus grande sévérité de la facture révèle avant tout le musicien, — ainsi que la bien connue *Fuga del gatto* et le *prestissimo* du *finale*, — alors la figure de l'artiste est complète. Domenico Scarlatti est le dernier représentant de la phase la plus glorieuse de l'art du clavecin en Italie. Ses successeurs amplifieront les formes sans assombrir la lumière de cet artiste. Sa fécondité a été extraordinaire : l'abbé Santini, de Rome, possédait 349 pièces de clavecin, et ce n'était pas encore le recueil complet des trésors laissés par le maître. Parmi les éditions modernes on doit mentionner celle de Czerny, qui se compose de 200 pièces de Clavecin (Vienne, Haslinger, 1839). Bien plus soigné est le splendide recueil de Farrenc dans *le Trésor des pianistes*, contenant plus de 100 pièces. On peut encore y ajouter l'édition de Hans de Bülow; d'autres se trouvent chez Breitkopf et Hartel (60 Sonates), Köhler (12 Sonates), André (28), Pauer (*Alte Meister: Alte Klavier-Musik*) et Peters (*Alte Klaviermusik*). Très bonne aussi est l'édition publiée en Italie chez Ricordi par Beniamino Cesi, et celle qui vient de paraître également chez Ricordi, dans laquelle Alessandro Longo a recueilli les œuvres complètes pour Clavecin de Scarlatti.

Le parfum d'art italien qui s'échappe encore de ces pages nous dit quel aurait dû être le chemin de la musique pour piano en Italie, si d'autres influences ne l'avaient absorbée.

La tradition napolitaine se continue avec Francesco Durante, qui avait eu en commun avec Scarlatti la patrie, l'enseignement et presque la date de naissance. En effet, il avait étudié à Naples sous Gaetano Greco au Conservatoire des Pauvres de Jésus-Christ, d'où il était passé à Sant-Onofrio, se perfectionnant avec A. Scarlatti. Selon le Dictionnaire de Choron et Fayolle et celui de Giuseppe Bertini, Sicilien (Palerme, 1815, t. IV), il se rendit à Rome pour étudier la composition chez Pasquini et le chant chez Pitoni; mais ce fait est nié par Villarosa, qui, avec Florimo, est encore une des sources les plus sûres de l'ancien art napolitain (œuvr. et édit. cit., p. 71). Cependant l'examen des œuvres semble révéler l'influence de l'école romaine, ce qu'on pourrait bien attribuer aussi à sa sympathie pour le genre sacré, puisqu'il n'écrivit jamais d'opéras, quoique les compositeurs d'opéras les meilleurs du XVIIIe siècle eussent été ses élèves. En effet, Traetta, Vinci, Jommelli, Terradeglias, Guglielmi, Sacchini, Piccinni, Pergolesi, Paisiello, appartiennent à son école. Au milieu de tant de gloire à venir, il menait une vie modeste dans le Conservatoire de Loreto, où il était professeur.

On le cite souvent pour ses œuvres vocales; nous allons le considérer dans les compositions pour clavecin, publiées par H.-M. Schlettere chez Rieter-Biedermann. Son art répond au système presque général de l'école italienne du clavecin, où l'idée mélodique suffit à elle-même sans rechercher un luxe excessif d'agréments. L'harmonie est correcte et tend à laisser dominer l'invention mélodique; si celle-ci ne brille pas de ce feu et de cette géniale fraîcheur qui nous charment en Scarlatti, cependant elle se sert des artifices de la technique avec un sentiment d'art. On approche de la floraison du vrai bijou mélodique, personnifié en Pergolesi, et l'inspiration a des trouvailles même chez les auteurs les moins heureux.

Voilà ce que nous disent les *Partimenti per il Cembalo* et les *Sei Sonate* : ces dernières sont intéressantes pour la technique du clavier, et plus encore pour la facture inspirée du besoin croissant de développements thématiques. Elles appartiennent à l'ancien type de la Suite : même lorsqu'elles se développent en un seul temps, elles nous offrent certaines qualités pour ce qui concerne la forme désormais établie dans le type binaire. La sonorité des cordes est soutenue par des passages imités d'une main à l'autre, qui donnent une vie nouvelle aux dessins mélodiques : l'ornement se borne le plus souvent au trille, ou bien il tend à se fondre avec l'idée. Les ouvrages scolastiques mêmes, tels que le *Studio-fuga in do minore* et les *Divertimenti a canone*, ne sont pas si arides que ses biographes — Villarosa entre autres — veulent bien les considérer. Ce qui nous amène à réfléchir sur la décadence du milieu social italien dans les commencements du XIXe siècle, lorsqu'on prononçait de tels jugements.

Ces *Studi* et ces *Divertimenti*, dus à l'élaboration de formes toujours plus complètes, marquent une phase digne d'être notée dans l'histoire de l'art en Italie. Leurs noms reparaîtront avec une signification bien différente dans les classiques de l'école allemande, et le Catalogue de Kochel nous parlera de plus de 22 *Divertimenti* de V.-A. Mozart, indiquant par ce terme de petites Suites semblables aux Cassations et aux Sérénades, qui se composent de 4 à 10 pièces. Dans la signification originale italienne, le *Divertimento*, tel qu'il paraît chez Durante, tend à suivre la forme binaire, c'est-à-dire qu'il se place parmi les
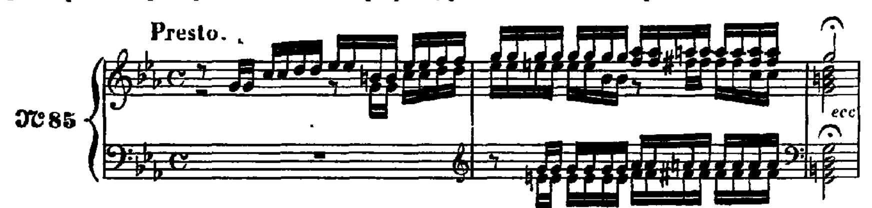
modèles desquels naîtra le premier temps de la Sonate. Quelques libertés introduites au commencement de la seconde partie séparent déjà le nouveau produit de l'ancienne formule de la Sonate. Le *Studio*, par contre, appartient aux catégories de la *Toccata* ou à celles du Canon et de la Fugue, et il tend surtout à développer le plus possible le thème choisi.

Les tendances et les formes de Durante reparaissent en Domenico Zipoli, qui, peut-être, a plus de mérite artistique[1]. On ne possède que peu de renseignements biographiques sur ce compositeur pour orgue et clavecin, qui fut organiste à l'église des Jésuites à Rome, après avoir étudié dans le *Conservatorio della pietà dei Turchini* à Naples, selon ce que, entre autres, Mme Farrenc écrivit dans *le Trésor des pianistes*. A l'Exposition nationale de Turin, en 1898, j'ai eu l'occasion d'examiner l'œuvre première de ce compositeur, publiée en 1716 à Rome sous ce titre : *Sonate d'Intavolatura per Organo o Cimbalo; Parte I, Toccata, Versi, Canzoni, Offertorio, Elevazione, Postcommunio e Pastorale; Parte II, Preludii, Allemande, Correnti, Sarabande, Gighe, Gavotte e Partite*. Et j'ai pu me convaincre que dans cette seconde partie, créée pour le clavecin, Zipoli se révèle musicien élégant et distingué, moins scolastique que Durante et digne d'être placé parmi les bons modèles de l'art italien. Le lecteur pourra en examiner des exemples, ailleurs qu'en Farrenc (nº 11), aussi dans le recueil de Louis Köhler, et en lire des jugements dans l'œuvre de Weitzmann réimprimée par Seiffert (*Geschichte der Klaviermusik*). L'idée mélodique de Zipoli subit quelquefois l'influence de l'école du violon, bien répandue à cette époque en Italie, ce qui apparait surtout dans une de ses *Partite*, qui se compose de 12 variations dont la dernière semble un *Duo* entre violon et clavecin réduit pour ce dernier instrument.

Revenons maintenant à cette lagune de Venise qui offrit tant de matériaux historiques à nos recherches. C'était la période du triomphe de Venise dans l'art et dans la politique. De même que Rome conservait soigneusement les traditions de l'ancien chant liturgique et que la chapelle pontificale avait ses propres chantres et son système d'école, de même la Reine de l'Adriatique possédait sa chapelle glorieuse à saint Marc, et dans les grandes fêtes politiques et pendant les noces païennes de Venise avec la mer, des loges noircies où de la vieille poupe du *Bucentore* s'élevaient austères les chants de l'école vénitienne, polyphoniques et largement développés dans ce style que Lotti avait amené à la perfection. La riche tradition musicale depuis la fin du XVIIe siècle n'avait jamais été perdue. Et lorsque les grandioses mélopées de ces compositions s'étaient évanouies dans les échos, une nouvelle vie musicale commençait pour la lagune, et des maisons, des *fondamenta*, des *campieli*, des canaux étroits, sur le silence des eaux, de nouvelles harmonies surgissaient, dernières voix d'une grande république qui, minée par un mal caché, se précipitait dans la ruine extrême[2].

Dans ce calme inouï, vers la fin du XVIIe siècle on trouve Benedetto Marcello, au milieu d'une phalange de musiciens, Albinoni, Caldara, Lotti, Porpora, Biffi et Hasse. Si les 50 Psaumes de David paraphrasés par Ascanio Giustiniani ne trouvent place dans nos recherches, Marcello appartient aux clavecinistes italiens pour les *Sonate da Cembalo* qu'on trouve même en édition moderne.

Ce sont des œuvres de jeunesse qui ne sont pas encore à même de nous tracer un caractère; d'autre part, l'art du clavecin en Italie, après avoir atteint des hauteurs admirables avec Scarlatti, bientôt penche vers son déclin et devient l'esclave de la simple recherche mélodique, en renonçant trop souvent à la profondeur du développement et à la nouveauté de la conception. Cependant dans les œuvres de Marcello on trouve encore une sorte de sévérité qui, tout en étant quelquefois aride, l'empêche de paraître affecté. Il se sert rarement des agréments, et il préfère les passages rapides, où la succession vive et la répétition des notes conserve la résonance des cordes. On en trouve un exemple dans la *Sonata in do minore* qui, pour les mouvements animés et surtout pour les notes rebattues, nous révèle l'agilité de main et prouve sa vraie nature pour le clavecin.



A ce petit prélude succède un développement traité avec l'art d'un bon musicien. Cependant, comme j'ai déjà observé, la personnalité artistique de Benedetto Marcello ne peut absolument être connue au moyen de ses œuvres pour clavecin; il y est inférieur à ses contemporains de l'école de Venise.

Cependant nous approchons peu à peu du temps où l'anglais Burney quittait Paris pour descendre en Italie et y chercher les matériaux pour son histoire de la musique; et il trouvait la scène et les virtuoses en pleine floraison. Le gai et joyeux esprit italique, où chantent et brillent le beau soleil et les riches vignobles, triomphait dans l'art profane, fatigué de célébrer les louanges de Dieu. Et de même que le XIVe siècle n'eut point de froids préraphaélistes, de même la musique du XVIIIe siècle s'abandonnait avec joie à l'expression de la vie joyeuse, et devenait fatalement de moins en moins profonde. On a souvent critiqué le caractère profane de la musique sacrée italienne dans cette période; mais on ne doit pas oublier que ce caractère même dérivait du fond de la conscience italienne, qui ne possédait plus ni la foi ni le mysticisme médiéval, encore vif dans le siècle de Palestrina.
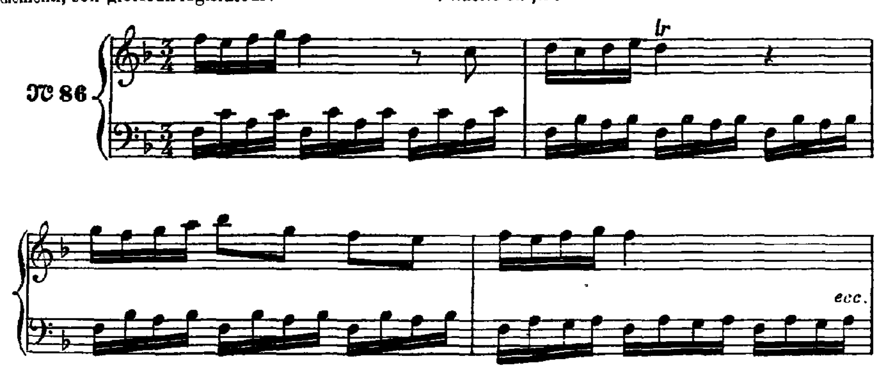
1. Les dates sont incertaines. Il naquit à Mola; selon quelques-uns, en 1675; selon d'autres, en 1687.

2. Sur le milieu vénitien auquel le conte se rapporte souvent, V. Molmenti (P.-G.), *La storia di Venezia nella vita privata*, etc.; *La Dogaressa di Venezia* (L. Roux, 1887); en outre, en general, les études de Masi, *Parrucche e Sanculotti*, Milan, Treves, Vernon Lee, *Il Settecento in Italia*; la préface historique du Catalogo di Taddeo Wiel sur les *Teatri musicali veneziani del Settecento*, Venise, Flli Visentini, 1897.

De la même manière que dans les peintures du XVIIIe siècle, les saints et les vierges abandonnent la mystique expression contemplative pour des attitudes plus humaines, de même les formules d'adoration du temps passé se transforment en révérence galante et courtisane. Sous les voûtes sévères de l'église, dans le style concertant, résonne une partie de cet amour gai et spontané du plaisir, qui appelle le peuple aux représentations théâtrales. Là où un jour la grave polyphonie chorale dominait, maintenant chantait la voix très agile de Pacchierotti : Bertoni, Vivaldi, Veracini, Pugnani et Tartini réveillaient, avec leurs puissants coups d'archet, les mêmes échos qui un jour s'étaient endormis dans la dernière plainte chorale d'un *Miserere*.

Si telles étaient les tendances du milieu sacré, il est bien facile de comprendre la légèreté de l'art profane et des compositeurs de musique pour le clavecin. Plus que de la profondeur de conception, on leur demandait du plaisir immédiat; et comme les artistes ne pouvaient oublier tout à fait la grandeur d'autrefois, leur regard, tourné vers ce temps passé, en subissait quelquefois les souvenirs dominateurs. Ce qui nous explique assez bien les contrastes qui souvent apparaissent dans les ouvrages des clavecinistes, où une page sévère, fruit de traditions nobles et bien connues, succède à d'autres pages poudrées et filles de fois nouvelles. En d'autres termes, plus l'on s'éloigne de Domenico Scarlatti, qui représente le virtuose parfait du clavecin, et plus l'on voit les successeurs caresser des nouveaux idéals. L'habileté des violonistes les attire dans sa sphère lumineuse, les formes théâtrales s'imposent, jusqu'à ce que, vers la fin du XVIIIe siècle, le piano moderne aura, en Muzio Clementi, son glorieux législateur.

Dans cette période de transition, encore dans le milieu vénitien, on trouve Giuseppe-Antonio Paganelli, de Padoue, et Giambattista Pescetti, de Venise[1]. On ne connaît que peu de chose de la vie de Paganelli, qui fut peut-être violoniste de l'école de Tartini, dont il était l'élève, et que Gerbert cite comme accompagnateur au clavecin d'une compagnie italienne d'Opéra, à Augsbourg, en 1733, et ensuite directeur de la musique de chambre à la cour d'Espagne. Dans le catalogue de ses œuvres (V. le *Quellen Lexicon* de M. Eitner), parmi des Concerts, des Duos et des Sonates pour violon, flûte et d'autres instruments, on trouve six sonates pour le clavecin, encore manuscrites, et « Divertissements du beau sexe ou 6 Sonatines pour le Clavecin », publiées à Amsterdam. Deux Sonates se trouvent aux numéros 3 et 2 de la seconde et troisième partie d'une *Raccolta musicale contenente VI Sonate per il Cembalo solo d'altretanti celebri compositori Italiani messi nell' ordine alfabetico co' loro nomi e titoli. Opera I, II, III* (Nuremberg, sans date), que j'ai pu consulter dans la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne; enfin, une Sonate en *fa majeur* a été reproduite par M. Pauer dans *Alte Meister* (III, n° 50). Pour ce qui est de la forme et du contenu, ces essais se révèlent les vrais produits du temps, avec tous les caractères que nous avons vus chez les contemporains et qui sont marqués par des indices de décadence. La forme suit son chemin, toujours bipartite, ainsi qu'on le peut voir dans la Sonate en *fa majeur* (Pauer, *Alte Meister*); la profondeur de la pensée souvent y fait défaut. La main gauche s'y réduit à un simple accompagnement avec les formules de la basse Alberti. Voici le commencement de l'*Allegro* de cette Sonate, suivi d'un *Andantino* en *si bemol* et d'un *Minuetto* en *fa* :



C'est la tendance à transporter sur le clavecin le style du chant accompagné, c'est-à-dire le style de la scène lyrique italienne, et c'est ce qui constitue la décadence qui va saisir l'école du clavecin en Italie. Le chemin suivi par Pescetti a été semblable. De même que Paganelli, il fut compositeur d'opéras, et, dans ce champ, apprécié. Quelques Sonates, qui ne nous disent point de nouveautés, sont reproduites par le *Trésor des pianistes* de Mme Farrenc; par *Alte Meister* de M. Pauer et par le recueil de M. Haffner. Le musicien y reparaît avec les mêmes qualités qui l'avaient fait admirer, très jeune encore, par Hasse, et qui, après bon nombre de triomphes dans sa vie de compositeur d'opéras, lui procuraient la charge d'organiste dans la chapelle de Saint-Marc, à Venise. Mais l'art que Domenico Scarlatti avait illustré s'évanouit; les compositeurs pour le clavier recherchent le succès immédiat et confirment ce que J.-J. Rousseau écrivait : « Pour pouvoir, pour oser dire de grandes vérités, il ne faut pas dépendre de son succès. »

Le nom de Pescetti, qui fut élève de Lotti, nous amène à parler d'un autre Vénitien très important dans l'histoire de l'art instrumental italien, qui avait accompli ses études avec Lotti. Il s'agit de Baldassare Galuppi, dit le *Buranello*, chanté dans les vers de Robert Browning et célèbre pour être le père de l'opéra bouffe[2]. D'humble origine, il s'était élevé jus-
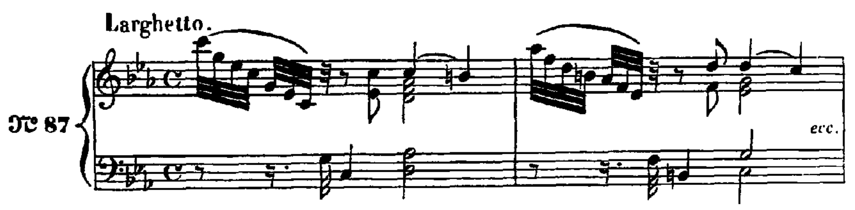
1. Ne à Venise en 1704, mort en 1766.

2. Ne à Burano le 18 ou le 6 octobre 1706, mort à Venise le 3 janvier 1784, selon Riemann, ou en 1785. Une bonne etude bibliogra-

qu'à la charge d'organiste dans les églises de Venise. Sifflé à Vicence en 1722 dans l'Opéra *Gli amici rivali,* suivant le conseil de Benedetto Marcello il entrait dans l'école de Lotti, et il en sortait riche de profonde culture. C'est ainsi que depuis 1729 sa renommée s'était répandue; en 1762 il était nommé organiste à Saint-Marc; Catherine de Russie même l'appelait à sa cour.

J'ai parlé de sa vie de compositeur d'opéras et de compositeur dramatique, car elle rend d'autant plus digne de considération la beauté de ses œuvres pour le clavecin. Tandis que ses contemporains, distraits par la production éclectique, déchoient lentement, Galuppi relève le style italien à une hauteur qui le rend digne d'être placé, avant tout autre, près de la noble figure de Scarlatti. La modernité de ses compositions nous dit clairement l'époque de sa vie et répond aux idéals du XVIII[e] siècle. On en trouve les traces dans la forme du temps, toujours ample et conforme au type binaire; dans le nombre de ces temps, qui souvent se réduisent à quatre; dans la sonorité complète qu'il obtient des cordes et qui s'adresse déjà au piano moderne. Mais la sévérité de l'allure, la profondeur de la pensée et le mépris de tous ces agréments dans lesquels trop de ses contemporains font consister tout le charme de l'invention, le représentent comme un des continuateurs les plus nobles de la période glorieuse qui s'était close avec la fin du XVII[e] et le début du XVIII[e] siècle. Dans l'œuvre de Galuppi l'art instrumental italien vit d'une vie propre sans subir l'influence des clavecinistes de France ou d'Allemagne. La forme de la Sonate, désormais dépouillée de toute incertitude, est prête à accueillir l'invention du compositeur. Et cette invention a un parfum de modernité qui souvent nous charme. Les voix s'arrêtent quelquefois en des accords tenus qui devaient résonner moins mal sur les clavecins perfectionnés et qui exigent déjà des pianos modernes. Le mouvement du dessin mélodique donne du brillant et de la vie à la composition; sans le besoin de recourir continuellement aux agréments, il s'en sert seulement lorsqu'ils peuvent jaillir de l'intime de la pensée musicale. Le mouvement des parties est élégant et naturel; il ne renonce point à ces redoublements qui forment des parties indépendantes destinées à renforcer l'harmonie, et dont l'usage fait partie des tendances modernes.

Je vais citer, entre autres, une Sonate composée de *Larghetto, Allegro* et d'une sorte de *Presto;* la tonalité de *do mineur* se manifeste au commencement, est conservée dans le développement, et s'arrête sur l'accord de la dominante à la fin du premier temps; c'est là une preuve de la liaison entre le *Larghetto* et l'*Allegro* qui suit. Les deux premières mesures suffisent à nous démontrer le caractère du thème, formé en partie par un arpège; c'est un système assez commun à cette époque, dans laquelle le développement harmonique de l'art était en train de s'accomplir. On y peut voir encore l'usage de ces parties indépendantes dont nous avons parlé; ce qui prélude aux sonorités orchestrales que les pianistes tireront du clavier moderne.



Dans cette période, nous l'avons déjà dit, le temps de Sonate a atteint sa forme complète : le système du type binaire est suivi par tous les compositeurs. Ce qui change de l'un à l'autre, c'est le nombre de temps employés dans la facture de la Sonate : on en trouve des modèles en quatre temps, on en trouve en trois ou en deux; chez Galuppi, comme chez Scarlatti, la Sonate est même composée par un seul temps. Cependant l'*Allegro* fugué en usage chez Corelli et qui rappelait l'ancienne *Canzone* est remplacé par des formes libres; les imitations entre les deux mains, de même qu'en Scarlatti, ont plutôt le but de développer la composition et de soutenir la sonorité des cordes, que de suivre les modèles sévères de l'ancienne école. L'art nouveau, chez les clavecinistes d'Italie, est en pleine floraison.

M. Pauer réimprima dans *Alte Meister* (III, 48, 49) deux des *Sei Sonate per Cembalo* publiées à Londres. On trouve d'autres œuvres de Galuppi dans les recueils de John Hill, Eitner, Haffers et dans l'*Arte antica e moderna* de Ricordi. Il ne faut pas oublier que Galuppi enrichit la musique instrumentale de bon nombre de symphonies pour plusieurs instruments, et que d'autres œuvres restèrent manuscrites. On en parle dans les dictionnaires; V. le *Quellen Lexicon* de Rob. Eitner.

Retournons maintenant quelque peu en arrière pour parler de Nicolò Porpora[1], qui étudia à Naples dans le Conservatoire de la *Madonna di Loreto,* et eut pour maîtres Greco, Mancini et Logroscino. Ce fut un compositeur d'opéras célèbre et un maître de chant; M[me] Mengotti, M[me] Gabrielli, M[me] Molteni, Farinelli, Salimbeni, Caffarelli, gloires de l'art du chant, appartinrent à son école. Dans le champ instrumental il est mentionné par les *Sei Sinfonie da camera* pour deux violons, violoncelle et basse continue, et par six fugues pour clavecin. Dans ces dernières on aperçoit un technicien parfait qui connaît le clavier, sur lequel les parties polyphoniques sont distribuées avec un juste équilibre de sonorité. Le trille paraît seulement dans les points les plus importants, les agréments ne sont pas excessifs. On doit encore observer que, pour lui, comme pour Marcello, le clavier était le confident des heures de repos, et non la vraie préoccupation de toute sa vie d'artiste.

A Bologne, du sombre silence du cloître, le Père Giambattista Martini envoie sa parole à toute l'Eu-

plique sur la production dramatique se trouve dans la *Rivista musicale italiana* chez Bocca, 6e année, IIIe livraison : *Baldassarre Galuppi (1706-1785) par Alfred Wotquenne.* V. Pompeo Molmenti, *Buranello, Gazzetta musicale di Milano,* n. 6 et suiv., 1899; Entre les six *Sonate* à lui, trois furent publiées par Pauer, V. en outre l'*Arte antica e moderna,* edit. Ricordi.
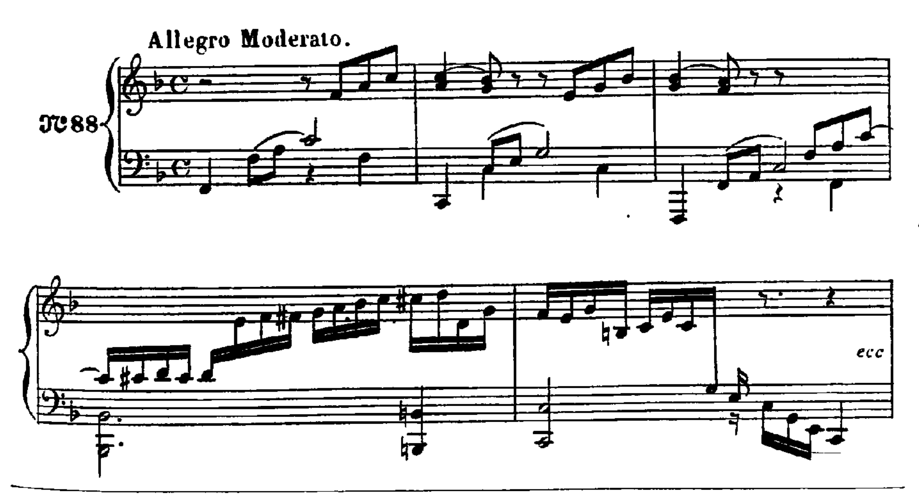
1. Né à Naples le 19 août 1686, mort dans cette ville en février 1766. V. Villarosa, œuvre citée.

rope, prête à l'accueillir avec révérence. Sa trace, dans l'histoire de la musique, est profonde; dans le *Saggio sul contrappunto* il éclaire les questions les plus importantes; dans les formes les plus différentes de l'art il atteint des hauteurs admirables. Même pour le clavecin il laisse des exemples excellents qui, s'ils ne possèdent pas la sincère expression de Galuppi, s'ils procèdent plutôt de la technique d'un musicien savant que de la libre création de l'artiste, ont le mérite toutefois de conserver à l'art italien une pureté absolue de forme et une allure aristocratique remarquable dans la décadence qui approche.

Ce caractère de Martini, qui use souvent des agréments sans trop en abuser et qui refuse les formules théâtrales, est dû surtout à la vie d'étude profonde qu'il a vécue. Lorsque son idée est faible, il sait être élégant sans être affecté, naturel sans être vulgaire, ce qui est dû à la connaissance parfaite de la technique musicale, au moyen de laquelle, par des contrastes et de subtils artifices, il réussit à nous intéresser, même si ce qu'il a à nous dire est incapable de nous saisir. Les voix sur le clavier procèdent naturellement, ce qui facilite l'interprétation à la main du pianiste. Lorsqu'il réunit des difficultés, ce qui lui arrive souvent, il en tire un effet qui compense l'effort qu'elles exigent. Il sait nous charmer avec la grâce naïve de la variation; ses agréments s'unissent au thème choisi et développent une nouvelle élégance de ses formes.
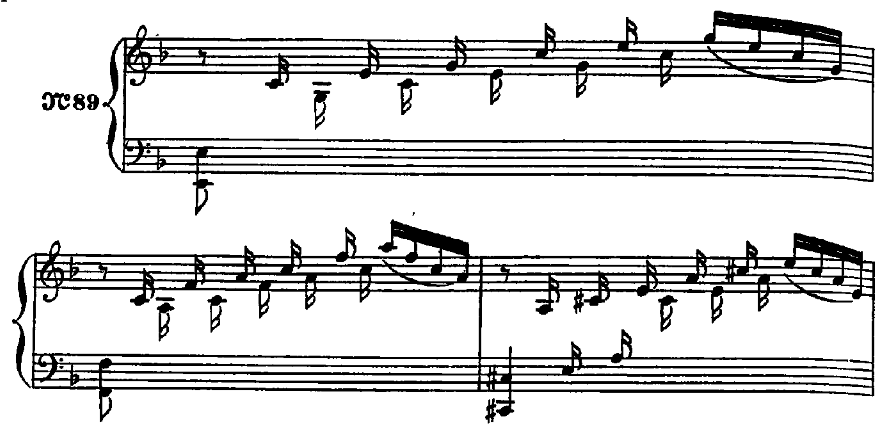
A l'égard des agréments Martini subit beaucoup, même trop, l'influence du siècle poudré auquel il appartient. Ce défaut naît d'une invention mélodique beaucoup moins riche que celle que nous avons remarquée chez Galuppi et chez Scarlatti. Les œuvres les plus importantes pour notre étude sont celles composées en 1738 et 1742; on peut y ajouter les *Concerti per archi e cembalo,* écrits en 1746, 1750, 1752 et 1754. On approche donc rapidement de la période dans laquelle les compositions de Ch.-Ph.-E. Bach marqueront une date historique dans la formation de la Sonate moderne. Le caractère des œuvres en question, où l'on voit même des concerts pour clavecin et instruments à archet, confirme l'importance atteinte par Martini dans l'art instrumental d'Italie. Pour évoquer la figure de l'artiste savant, il suffit de se rappeler que l'Europe musicale tout entière se tenait en rapport d'esprit avec lui. Tartini, dans une longue correspondance, lui exposait ses doutes sur la théorie qui le rendit fameux; Rameau lui communiquait les recherches et les résultats obtenus dans l'étude sur les accords. Grétry le révérait, Burney lui demandait des renseignements; Vallotti, Agricola, Marpurg, Raff, Pepusch, le vénéraient; les factions des *Piccinnisti* et *Gluckisti* soumettaient leurs querelles à son jugement; Jommelli même déclarait avoir eu un grand avantage de son amitié, et Mozart, tout jeune, en écoutait les conseils. Enfin, de l'école qu'il avait fondée à Bologne sortirent Sarti, maître de Cherubini, et l'abbé Mattei, qui donnait à Rossini et à Donizetti les traditions du temps passé : le père Martini résumait une longue période d'art italien.

Pier-Domenico Paradies ou Paradisi, Napolitain, élève de Porpora[1], était né à peu près quatre ans avant Ch.-Ph.-E. Bach; ses œuvres pour le clavecin suivent la forme binaire surtout dans le premier temps de la Sonate, et se développent assez amples et avec sûreté d'allure. Sa Sonate en général est à deux temps : tels sont les modèles publiés par Pauer dans *Alte Meister,* vol. III, de p. 104 à p. 127. Quelquefois le souvenir de l'ancienne suite revit, ainsi que dans le 12/8 caractéristique du temps de Gigue qui finit la Sonate en *do majeur.* La Sonate en *ré majeur* se compose d'un *Vivace* auquel suit un *Presto* en *ré mineur*, et possède charme et élégance de formes et une excellente distribution des notes sur le clavier. Il faut surtout remarquer l'absence des formules théâtrales qui devaient se présenter en foule à la pensée d'un compositeur d'opéras, et qui trop souvent endommagent les compositions des autres contemporains. Enfin, une sorte de parfum de romantisme moderne semble émaner de l'*Allegro moderato* de la Sonate en *fa majeur*, où le dialogue des parties, dès le commencement, est conservé dans tout le temps avec une constance ingénieuse, et nous présente le procédé qui reparaîtra dans les modeles instrumentaux contemporains.
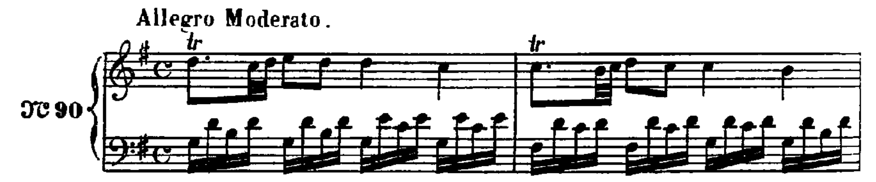


[1] Né à Naples vers 1710, mort en 1792.

Ensuite il y a des passages semblables aux suivants, qui signent déjà le progrès atteint dans le doigté du piano.



La décadence de l'art du clavecin en Italie devient de plus en plus sensible. L'amour croissant de l'Opéra et l'influence insistante des mélomanes habillés « couleur de *la mineur* », selon l'expression de Hoffmann, éloignent les compositeurs des modèles de Scarlatti et de sa période, et la légèreté facile de l'invention trouve un lit commode dans les formes désormais accomplies. Cependant l'époque décline rapidement et nous amène à l'abandon du clavecin et au nouveau style de piano, dont Muzio Clementi sera le législateur.

En cette phase de décadence on rencontre Domenico Alberti[1], *dilettante* (comme il signe lui-même dans l'édition des *Otto Sonate per il Cembalo solo,* publiées à Londres, comme œuvre I, chez Walsh), claveciniste et élève de Biffi et de Lotti pour le chant et la composition. On trouve en lui le reflet de la vie italienne à cette époque, amie de l'art et de ses jouissances, où l'on appréciait la culture et où l'amour de la beauté poussait à suivre les études musicales encore bien éloignées de la diffusion de nos jours. Dans nos recherches il doit être cité surtout pour la généralisation, si ce n'est pour l'invention, de la *Basse Alberti* qui sert à désigner une formule dont on va user et abuser dans les périodes à venir. La manie du simple chant amenait les compositeurs, nous l'avons vu, à soutenir la mélodie de la main droite au moyen d'un simple accompagnement de la main gauche. Alberti range cet accompagnement en des figures constantes d'arpèges, semblables aux suivantes, tirées de la Sonate VI[e] dans l'œuvre citée



Du côté artistique ces Sonates n'atteignent pas la hauteur des compositions déjà considérées; la facture interne suit la forme binaire, mais pas toujours avec la précision à laquelle désormais on a bien le droit de prétendre : le contenu idéal est bien souvent pauvre. Dans le nombre des temps il suit en général l'exemple de Paradies, en les réduisant à deux. Pour donner une idée de l'usage qu'il fit de la Basse Alberti, je citerai le 1[er] temps de la Sonate VI[e], d'où je tire l'exemple. Il se compose de 44 mesures, dont 36 et 4 demi-mesures sont traitées avec le système de la basse arpégée. Dans la Sonate II, sur 46 mesures du 1[er] temps, 37 suivent la même formule.

Il est devancé par Ferdinando Bertoni[2], élève du Père Martini, organiste à Saint-Marc, à Venise, en 1752, maître des chœurs en 1757 dans l'*Istituto dei Mendicanti* de Venise, dont George Sand a parlé dans *Consuelo.* Il faut se rappeler que des quatre instituts de musique de Venise, à cette époque (les *Incurabili*, l'*Ospedaletto*, la *Pietà* et les *Mendicanti*), ce dernier avait la primauté pour les jeunes filles qui se consacraient à l'étude des instruments, ce qui contribua au perfectionnement de Bertoni dans la technique dont nous allons parler.

Bertoni, compositeur d'opéra applaudi, en 1784 succédait à Galuppi dans les fonctions de premier maître dans la chapelle de Saint-Marc. Il est un des soutiens les plus fermes de l'art italien devant l'influence allemande toujours croissante, ce qui paraît dans les *Sei Sonate per Cembalo* (Paris, 1780-1781) et les *Sei Sonate per Cembalo con Violino* (Berlin, 1789). L'infiltration de l'élément sentimental dans la musique instrumentale, que nous avons déjà observée à propos des violonistes, se continue avec Bertoni

1. Né à Venise vers 1717.
2. Né à Salo le 15 août 1725, mort à Desenzano le 1[er] décembre 1713.

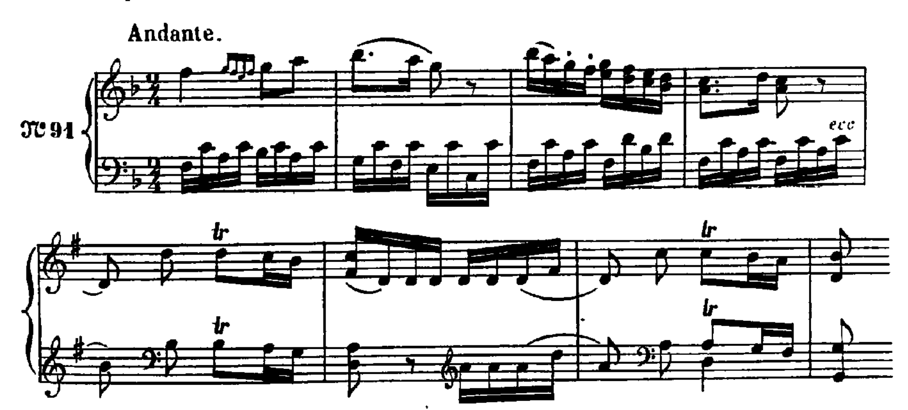
V. l'étude de Toncni, déjà citée, dans la *Rivista musicale italiana*, 7[e] année, 2[e] livr. (1900, Torino, Bocca).

même lorsque les formules de l'Opéra se taisaient, le lyrisme auquel elles amenaient élevait sa voix.

Et, en parlant de la scène et des compositeurs d'opéras, on peut encore citer Pietro Guglielmi[1], compositeur de près de 200 opéras, musicien de valeur, élève de Durante et auteur d'œuvres pour le Clavecin telles que *Six Sonatas for the Pianoforte*, op. III, publiées à Londres chez Brenner; *Sei Quartetti per il Cembalo, 2 Violini e Violoncello*, publiée aussi à Londres en 1768 et réimprimées par Brenner avec le titre anglais : *Six Divertiments for the Harpsichord and Violin, printed for the Author*, même à Londres. D'autres compositions, parmi lesquelles des *Toccate* et des Symphonies, restèrent manuscrites : quelques-unes sont possédées par le Conservatoire de Milan; on y aperçoit le musicien à la production facile sinon profonde, digne d'être mentionné dans cette derniere période.

De la même importance jouit Giuseppe Sarti[2], élève du Pere Martini et maitre a son tour de Cherubini. Savant en acoustique, il fut accueilli en 1794 par l'Académie des sciences de Saint-Pétersbourg, pour l'invention d'un appareil destiné à calculer les vibrations des sons. Des *Sonate per Clavicembalo* parurent à Vienne et à Londres, et quelques essais ont été réimprimés en des éditions modernes. On en trouve un exemple dans l'édition de Köhler, cahier IX : remarquable surtout l'*Allegro* en *sol majeur*, riche d'élan, solide pour ce qui concerne la forme, gracieux dans son style orné. Il est bien évident que la pureté italienne de la période passée a dejà subi l'influence allemande; toutefois l'allure et le chant déployé sont encore fils du type national, et les agréments qui paraissent ont des tendances bien différentes de celles de l'école de clavecin française. Il en est de même dans les *Sonate per il Cembalo* de Giovanni Rutini, de Florence[3], publiées à plusieurs reprises et constituant quatre recueils, les trois premiers de six Sonates, le quatrième de sept. Rutini avait étudié dans le Conservatoire de Sant-Onofrio, à Naples, d'où, en 1754, il se rendait en Allemagne, pour revenir en Italie en 1766. Dans Pauer (*Alte Meister*, III, p. 128-155) on peut voir trois Sonates (en *do*, en *la*, en *do*) qui offrent un intérêt pour l'esprit moderne qui les anime et pour l'absence de formules scolastiques. Quelquefois les agréments sont excessifs pour les traditions italiennes : ce que l'on voit dans le 1[er] temps (*Andante*) de la Sonate en *do majeur*, et dans le 2[e] temps (*Andante* de celle en *la*. La forme est binaire et équilibrée; la technique du piano y est agile et sûre. Les temps se succèdent au nombre de trois. Deux de ces Sonates nous donnent de gracieux modeles de Menuet. On pourrait reprocher à Rutini quelques accords incomplets, la libre disposition de quelques parties; mais toute la période en question, et même Domenico Scarlatti, nous ont déjà familiarisés avec de semblables fantaisies.

Antonio Sacchini[4], élève de Durante dans le Conservatoire de Sant-Onofrio, à Naples, condisciple de Piccinni et Guglielmi, dans la seconde moitié du XVIII[e] siecle, laisse douze Sonates pour Clavecin et Violon, publiées en deux recueils : en elles revit la grâce naïve et suave qui émane de sa facilité mélodique prodiguée dans les opéras. Ce sont des mouvements mélodiques aisés et élégants, distribués sur le clavier avec une grande simplicité de moyens et d'artifices : quelquefois un parfum mozartien en augmente le charme; quelquefois encore, ainsi que dans le premier temps de la Sonate en *fa majeur*, on y aperçoit le souvenir des idylles du théâtre, chères a l'école napolitaine.



Dans ce petit exemple le dessin mélodique est assez mouvementé, de sorte qu'il n'a pas besoin d'agréments excessifs : il est soutenu par la Basse Alberti, qui est désormais très commune. Ce fait nous dit clairement le style chantant de l'auteur. La forme est binaire; le thème s'élève à la dominante, apres quoi il s'abandonne à une vraie phase de développement, se subdivisant et variant par des alternatives de majeur et mineur. Le même principe est suivi dans l'*Allegro*, écrit aussi dans le ton de *fa*, avec la phase de développement en *do*.

Andrea Colizzi[5] appartient a cette période de transition dans laquelle le clavier à marteaux, que Voltaire appelait « un instrument de chaudronnier », en le comparant au « majesteux clavecin », commence visiblement à s'imposer. Ainsi les œuvres de Colizzi sont publiées les unes pour le Clavecin, les autres pour le Piano : on trouve des *Canzoni con*

1. Né à Massa-Carrara en mai 1727, mort à Rome en novembre 1804.
2. Né à Faenza le 28 decembre 1729, mort à Berlin le 28 juillet 1802.
3. Né à Florence en 1730, mort dans cette ville en 1797.
4. Né à Pozzuoli le 23 juillet 1734, mort à Paris le 7 octobre 1786.
5. Né vers 1740, les dates sont incertaines.

accompagnamento di pianoforte (Brunswick, 1760), un *Concerto per pianoforte con accompagnamento d'orchestra*, douze *Sonate per clavicembalo*, publiées en recueils, trois *Sonate per pianoforte*, d'autres compositions publiées le plus souvent à Londres. Il cultive aussi la transcription, en réduisant pour piano plusieurs ouvertures d'opéras, telles que celle de l'*Amant statue*, publiée à Paris en 1794.

Mattia Vento, Giuseppe Giordani, Giovanni Paisiello et Ferdinando Turini[1] nous amènent directement à la fin de cette dernière phase de l'art du Clavecin en Italie. L'infiltration du style allemand est déjà bien sensible : les modèles italiens, l'art particulier de Scarlatti et de Galuppi, même de Martini, peu à peu disparaissent. Les compositeurs même distingués, ne pouvant apporter une large contribution à la forme, désormais accomplie, offrent moins d'intérêt pour notre étude. Remarquable en eux est la facilité de l'invention mélodique et la technique soignée. Ce jugement sommaire que j'en donne est confirmé par six Sonates et six Trios pour le clavecin de Mattia Vento, sans compter d'autres œuvres où le violon et le violoncelle concertent avec le clavier. On peut y ajouter les œuvres pour clavecin de Paisiello, dédiées à la grande-duchesse Maria Federowna de Russie; de nombreuses compositions pour clavecin et piano de Giordani, dont M. Eitner donne le catalogue exact; d'autres œuvres de Turini, entre lesquelles un *Presto* réimprimé par Köhler dans la IXe livraison de son recueil.

Avec ce nom la période du clavecin est close. Tant que le petit clavier à bec de plume régnait en souverain, tous les efforts de la technique étaient tournés vers la recherche des moyens de sonorité propres à rendre sensible le dessin, malgré la faible résonance des cordes. Mais lorsque l'invention du piano eut satisfait les désirs des virtuoses, alors les formes développées par les clavecinistes finirent par accueillir la nouvelle pensée. Ainsi les moyens techniques suggèrent à leur tour des formules artistiques; et puisque les temps nouveaux éprouvent un plus grand besoin d'expression, et que l'expression trouve son jeu dans le piano, cet esprit nouveau commence à demander au clavier les effets de l'orchestre.

C'est ainsi que l'on doit considérer Muzio Clementi[2], dont la biographie est trop connue pour qu'il soit nécessaire de la répéter ici. Sa seconde œuvre, que Ch.-Ph.-E. Bach louait profondément, est un vrai modèle de la nouvelle Sonata pour piano; la richesse de sa production permet à tous les pianistes de connaître le caractère de son style. Dans les Sonates de Clementi apparaissent toutes les qualités de la musique de piano moderne, telles que les tendances tout à fait orchestrales qui trouveront un plus grand développement en Beethoven, et qui se manifestent dans la sympathie particulière pour l'accord en position serrée, dans les passages brillants de tierces, sixtes et octaves, qui donnent à la composition un caractère quelque peu massif, et reparaissent même dans l'œuvre pour piano de Rubinstein. Du côté de la forme, Clementi suit le plus souvent le type à trois temps, commence par un premier temps en forme binaire auquel suit un *Adagio*, et finit par un *Rondo*. Les formules scolastiques reparaissent souvent en lui par des canons et des imitations de caractère descriptif, ainsi que dans la Sonate *Didone abbandonata, Scena tragica*. Même dans ce cas la musique à programme respecte la forme classique; l'amour de la symétrie lui interdit toute liberté excessive. Pour ce qui est de la technique du piano, il en trace les modèles les meilleurs. Dans ses pages, riches de feu et d'aspirations modernes, l'allure rigide des œuvres pour le clavecin s'est tout à fait évanouie, déjà secouée en Italie par Vivaldi, Scarlatti, Bertoni et Martini et par les compositeurs d'opéras. Je ne saurais mieux résumer le caractère de cet artiste — pas toujours italien dans l'idée créatrice, mais bien italien par le culte de la beauté — si ce n'est en rappelant le jugement que M. Adolphe Méreaux en portait dans l'étude qu'il lui dédia : « Le style de Clementi est élégant, brillant, léger, spirituel, plein de goût, riche d'initiative rythmique, d'invention musicale et de science harmonique. Son inspiration est élevée, empreinte de noblesse, mais toujours contenue » (et c'est ce qui constitue, à mon avis, une différence évidente entre lui et D. Scarlatti); « la passion n'y domine pas; parfois, néanmoins, cette inspiration est chaleureuse et énergique, comme dans la sonate en *sol mineur*, op. 7, dans la Sonate en *fa dièse mineur*, op. 26, dans l'*Allegro* de la Sonate en *sol mineur*, op. 38, dans celui de la Sonate en *si mineur*, op. 42, et dans la *Scena patetica* du Gradus, étude 39. »

« Dans les *Allegro* de ses Sonates, sa matière est large, claire, pleine de caractère et d'unité. Ses *Adagio*, ses *Andante*, sont des modèles de goût; les ornements y sont d'une distinction parfaite. Il excelle dans les *Rondo*. La fécondité de son génie est inépuisable dans l'invention de tous ces motifs qui ne se ressemblent jamais, si ce n'est par la fraîcheur des idées, la finesse, la grâce, la verve et le sentiment vrai de l'effet. La sobriété et la distinction sont des qualités distinctives de son style. »

Il est consolant de finir la série des compositeurs pour clavecin en Italie par ce portrait si caractéristique. Héritière des traditions de l'orgue, fille, pour la forme, de l'école du violon, la famille des clavecinistes italiens a fini par créer un type particulier de Sonata, dans lequel elle concourut largement à développer les perfectionnements qui amenèrent jusqu'à Charles-Philippe-Emmanuel Bach. La période de développement finie, elle établissait les bases de l'école de piano moderne avec Muzio Clementi.

Le XVIIIe siècle écoulé, les romantiques du XIXe répondaient aux nouveaux besoins de l'âme contemporaine.

1. Né à Salo en 1749, mort à Brescia vers 1812.
2. Né à Rome en 1752, mort à Evesham, en Warwickshire, le 10 mars 1832.

L. A. VILLANIS, † 1906[1].

1. Villanis (Luigi-Alberto), historien et esthéticien des plus remarquables, né à San Mauro Torinese en 1863, est mort prématurément le 27 septembre 1906 à Pesaro, où il avait été nommé, peu de temps avant, professeur d'histoire et d'esthétique musicales au lycée Rossini.

Écrivain disert et fécond, nous citerons de lui les ouvrages suivants, qui ont plus strictement rapport avec l'art musical : *Saggio di psicologia musicale : il moto nella musica* (Turin, Lattes, 1894); *L'estetica e la psiche moderna nella musica contemporanea* (Turin, Lattes, 1895); *Come si sente e come si dovrebbe sentire la musica*

(Turin, Lattes, 1896); *L'arte del clavicembalo* (Turin, Bocca, 1901); *Piccola guida alla bibliografia musicale* (Turin, Bocca, 1906); *L'arte del pianoforte in Italia da Muzio Clementi a Giovanni Sgambati,* œuvre posthume (Turin, Bocca, 1907).

Villanis laissa aussi des compositions de musique de chambre et des livrets d'opéras (*Savitri, La Creola, Osanna,* etc.).

En étudiant l'ancienne musique il publia : *Un compositore ignoto alla Corte dei duchi di Savoia* (Rivista musicale Italiana); *Alcuni Codici manoscritti di musica del secolo* XVI° *posseduti dalla Biblioteca nazionale di Torino* (*Atti del Congresso internazionale de scienze storiche in Roma,* 1903), etc.

Critique sévère, mais juste, Villanis donna des articles très nombreux aux journaux artistiques et politiques les plus importants d'Italie.

A Pesaro il fit revivre *La cronaca musicale,* spécialement destinée à vivifier l'esprit de Gioachino Rossini, le fondateur du Lycée musical dans sa patrie.

En raison du décès de l'auteur, M. Oscar Chilesotti a bien voulu se charger de la revision des épreuves.

V

XVIIIe SIÈCLE

1725 A 1792

Par M.-A. SOFFREDINI

CRITIQUE MUSICAL DE LA REVUE « NATURE ET ARTS » DE MILAN

LE THÉATRE

On peut et on doit mesurer la valeur de l'œuvre musicale du XVIIIe siècle d'après l'œuvre du siècle suivant. Il est malaisé de limiter exactement une période en matière musicale, à cause des échanges, et nous dirions même volontiers de l'importation : dans le temps même où l'auteur traite et développe le thème médité, l'écho des œuvres étrangères est venu jusqu'à lui. Le parfum de ces fleurs déjà épanouies se répand au loin et se mêle au parfum plus timide des plus récentes d'entre les dernières œuvres nationales. Pour étudier un siècle au point de vue artistique il est donc préférable d'indiquer deux dates qui font époque. Nous choisirons, pour commencer, la mort de Scarlatti en 1725, et nous conduirons notre chronique jusqu'à la naissance de Rossini, en 1792.

Dès les premiers pas nous rencontrerons des artistes puissants et des œuvres écrites avec vigueur; les styles et les écoles s'affirmeront, nous parcourrons avec eux la dernière pente, nous verrons leur déclin sourire à la naissance de nouveaux artistes, et de nouvelles œuvres d'art, aux styles nouveaux, aux écoles nouvelles. La floraison de ces jeunes pousses ne nous arrêtera qu'un instant, car la naissance du géant de Pesaro nous coupera délibérément la route. Cette immortelle splendeur baigna des rayons de l'aurore et du midi le début du siècle suivant.

Nous mettrons tous nos soins à décrire par le menu ce que ce siècle vit naître, ce qu'il abandonna, ce qu'il conserva. L'œuvre du XIXe siècle, qui en fut certainement la conséquence immédiate, nous permettra, par son audacieuse inspiration, de rechercher l'origine pure du *beau absolu,* qui est resté ensuite le *dogme* pieusement reconnu par tous les disciples de l'art, et du théâtre lyrique en particulier. Le dernier genre naquit au XVIIIe siècle. Peut-on admettre, en effet, qu'il fit ses premiers pas vers la fin du XVIIe et tout le XVIIIe siècle, et qu'il fût quelque chose de mieux, de plus défini, de plus durable, qu'une manifestation scénique? Cette manifestation est trop lointaine et par l'âge et par la manière pour avoir inspiré le génie des compositeurs qui illustrèrent le XVIIIe siècle et qui enracinèrent les seuls principes réels du théâtre lyrique.

Pour comprendre cependant la véritable nature du théâtre musical italien au XVIIIe siècle, il faut non seulement donner auparavant un rapide regard à la musique pure, mais examiner aussi le théâtre au siècle précédent, alors que certains hommes réussirent à doter leurs pensées et leurs œuvres d'une valeur remarquable.

Il est nécessaire de considérer l'énorme différence entre leurs idées et les nôtres sur l'application de la musique au drame. C'est une conception entièrement opposée : la musique était assujettie aux premières manifestations dramatiques comme un art décoratif, mais qui en même temps devait être un divertissement, au sens le plus noble, bien entendu, en soi et par soi. Peu à peu, la musique dévoila une puissance psychique inconnue jusqu'alors; on lui donna le rôle sublime de parler à l'âme; elle y réussit parfaitement, pourvu qu'on lui ajoutât la parole claire et expressive. La musique, dégagée des fonctions que l'homme lui avait d'abord assignées, grandit toujours, jusqu'à dépasser la force de la parole elle-même, pourvu que le silence laissât distinguer nettement le reflet de l'image, que les sons auraient pu et dû rendre avec une puissance moins concrète, mais plus sentimentale et plus séduisante.

Il y a un tel écart entre les premières cantilènes, simples et ingénues, qui apportaient dans l'ensemble de ces premiers drames le reflet de timides étincelles, et l'harmonie compliquée et savante d'aujourd'hui, que l'on pourrait à bon droit trouver que l'espace des deux siècles qui les sépare est encore trop court.

Il est vrai que, vers la moitié du XVIe siècle, on eut

les tentatives du Vénitien Zarlino pour accorder les instruments à clavier, et ses œuvres théoriques et profondes dans un domaine restreint, éclairèrent le vaste champ de l'harmonie d'une lumière toute nouvelle. Cipriano di Rore cherchait un nouveau système de modulation; Luca Marenzio, les dissonances dans les transitions chromatiques. Toutes ces fatigantes recherches se réduisirent en pratique à tenter l'application musicale sous d'autres formes, à commencer par l'union des instruments aux voix, dans les églises, et pour la première fois à Saint-Marc de Venise.

La composition littéraire de l'art dramatique en vers et en prose se développa en Italie avec la Renaissance, et l'idée d'y marier la musique, sous forme de chœurs et de madrigaux à plusieurs voix, surgit, presque spontanée, sans ombre toutefois de lien entre le sens de l'action représentée et le style de la musique. On se contentait d'essais compliqués du contrepoint, qui étaient d'autant plus appréciés qu'ils étaient laborieux. Sur ces principes on donna au public de Florence la fable du *Combattimento di Apollo e del Serpente;* en Sicile, l'*Aminta* du Tasse, avec intermèdes et chœurs de Sacerdote Marotta; en 1550, à Ferrare, la pastorale *Il Sacrifizio*. Cette dernière pièce démontrait jusqu'à l'évidence le système employé : un chant, toujours le même, répété de-ci, de-là, par les divers instruments.

Cette manifestation imparfaite de l'art suscitait alors les discussions les plus vives. Les savants, tels que Bardi, Verino, Carpi, Galilei Vincenzo, Rinuccini, Peri, Caccini, étudièrent à Florence pour atteindre une fusion plus rapide et plus évidente de la musique et de la poésie; après avoir entendu le chant du *Conte Ugolino*, mis en musique par Galilei sous forme de *récitatif* avec accompagnements d'instruments, Emilio del Cavalieri (un nom qui ne méritait pas l'oubli) composa *Il Satiro, La disperazione di Fileno, Il Giuoco della cieca*, ouvrages dans lesquels le chant n'était qu'un *récitatif*, mais dont l'orchestre avait déjà une charge plus relevée, bien que les instruments qui augmentent l'intensité du son fussent peu nombreux. L'orchestre était composé d'une grosse guitare, d'une guitare espagnole, d'une flûte et d'un clavecin : c'est tout. On ne peut pas même présumer qu'il y eût une harmonie sonore, capable de contre-balancer l'effet vocal du chœur, généralement bien composé et puissant.

Ces quelques instruments ne répétaient pas la partie du chœur, mais tenaient, de bon accord, un rôle différent; ce fut là le germe des futures orchestrations. En attendant, Peri et Caccini, en 1594, avaient adapté la musique aux tragédies de *Dafne* et *Euridice*, puis Claudio Monteverde, de l'école vénitienne, au commencement du XVIII[e] siècle, composa *Orfeo, Arianna* et le ballet *delle Ingrate*. C'est à ce très grand homme de génie que la musique doit quelques-unes de ses qualités les plus solides. Il inventa l'*air* appelé *duo*, il s'efforça de mettre en harmonie la musique instrumentale et le caractère du personnage du drame, ce qui veut dire qu'il fit faire le premier pas à la musique dramatique. Il réalisa un changement radical dans le système harmonique; il put obtenir, en variant la tonalité, l'expression des sentiments les plus divers; il dédaigna hardiment la défense erronée d'employer certaines harmonies, et il créa, par l'union en un seul accord, de la tierce, de la quinte et de la septième, une harmonie *sensible*, qui devint et qui resta la base de toute la musique moderne. Quand il eut trouvé ou, pour mieux dire, accepté l'usage de la *sensible*, il se servit, avec la règle des *proportions*, du procédé chromatique, et il inventait ainsi, sans presque s'en douter, la *modulation*, qui ouvrit à l'art musical, avec la tonalité moderne, tout un nouveau monde de merveilles et de surprises. Monteverde renouvela aussi le rythme et ses lois, et l'effet en fut si puissant que les nouvelles formes de la musique profane envahirent le champ de la musique sacrée, qui était restée intacte depuis les réformes de Palestrina. On voulut et on rechercha même, dans les compositions sacrées, la puissance de la modulation, la variété des rythmes, et ce fut grand dommage.

Les musiciens furent pris alors d'une véritable fièvre pour le développement de l'harmonie : Guidotti, Viadana, Agazzari, poursuivirent les recherches par l'invention de théories et de combinaisons harmoniques qui portaient en elles une erreur de logique et de rationalisme, due sans doute à l'ingénuité de l'art, et les siècles suivants ne voulurent pas, ou ne surent pas, la corriger; ils conservèrent et soutinrent jusqu'à nos jours, des méthodes fondées sur des préjugés et des puérilités incroyables!

De progrès en progrès, on atteint Carissimi et son élève ALESSANDRO SCARLATTI, dont la mort, survenue en 1725, marque la fin de ce préambule.

* * *

La mort d'Alessandro Scarlatti ouvre pour nous le nouvel et vaste épisode musical du XVIII[e] siècle.

L'art de Scarlatti ne s'éteignit pas avec lui, il lui survécut; il n'est donc pas inutile de commencer par étudier la valeur de son œuvre. Lorsque Scarlatti écrivit sa première œuvre *en 1680*, il avait un peu plus de vingt ans, et c'est, il est vrai, un peu loin du temps que nous voulons décrire; mais les germes que sa personnalité fit naître sont déjà dans son premier ouvrage, et son tempérament, qui lui permit d'avoir l'intuition de l'élément dramatique, fut, selon nous, pour une large part, dans le développement futur de cette branche de l'art musical. Ses vingt-six œuvres théâtrales, ses dix *cantates*, ses deux cents *Messes*, le STABAT, ses *Préludes*, ses *motets*, ses *fugues*, toute cette immense production, répandue en Italie et en Europe, comme par enchantement, devait, sans nul doute, donner des résultats importants et positifs.

Scarlatti fut un chef d'école. Aujourd'hui, nul n'ignore que ces chefs d'école (un ou deux pour chacune d'elles) dirigent le mouvement qui caractérise chaque époque; les talents de moindre envergure s'attellent aux roues de leur char et servent à augmenter et maintenir l'activité, jusqu'à l'apparition d'un nouveau chef d'école, qui détruit d'un seul coup l'astre précédent et ses satellites.

Scarlatti bannit hardiment du théâtre les formes sévères de la musique sacrée dont on s'était improprement servi jusqu'alors; il bannit aussi l'abus des fioritures et des ornements qui, nés de l'inspiration flamande, alourdissaient les ailes qui auraient permis à la musique de voler dans le domaine de l'expression.

Ce temps-là est très éloigné de nous, et il y a peu d'écrivains qui aient examiné la possibilité de croire que Christophe Gluck, indubitablement, rénovateur hardi et heureux, ait moulé sa propre réforme sur l'idéal même d'Alessandro Scarlatti. En comparant certains points de leur production musicale, nous constatons que la timide poussée de l'expression

lyrique du maître italien devient une poussée hardie et sûre chez le maître allemand, toutes deux formées, à peu de chose près, avec les mêmes ressources. Le *récitatif* qu'on a cru une invention de Gluck (et logiquement il l'est en effet) tenait déjà une place prépondérante dans les œuvres de Scarlatti, où justement l'*accent* de la parole, sa signification intime, trouvèrent dans la note un admirable soutien phonétique et rationnel. Mais la conception perd souvent dans l'application musicale de Scarlatti la puissance de l'expression, tandis que le sentiment musical, chez Gluck, rendait, augmentait et commentait d'une façon précise la conception.

Mais ce fut la différence des races qui créa sans nul doute l'opposition des jugements, profonds tous les deux cependant : la race latine est intuitive et irréfléchie, tandis que la race germanique est sévère, positive et tenace. Si l'intuition de Scarlatti lui suffit pour entrevoir la nécessité de la logique dans la *déclamation* musicale, il n'est pas impossible que cette idée soit venue à l'esprit de Gluck, inspiré de l'enfance du génie musical par ce premier rayon de la géniale enfance musicale en Italie.

Il est certain que ces deux races, au point de vue musical, marchèrent, pendant deux autres siècles, toujours parallèles sans jamais se rencontrer, bien que de temps à autre, de ces deux lignes droites, bifurquât une mince et timide artère où courait alternativement un peu du sang vital de l'une et de l'autre.

Ainsi, de Gluck à Wagner, une ascension prédestinée et grandiose, et de Scarlatti à Rossini, une autre ascension, non moins productive et puissante, qui donnent naissance à deux nouvelles tendances admirables de force et d'idéalisme, que l'échange social des communes aspirations devait conduire à l'union d'amour, dont le sublime bienfait s'étend sur l'humanité, en une musique enfin expressive, qui n'exige plus de passeport ni d'étiquette nationale pour être goûtée et comprise de toutes les parties du monde.

Le XVIIIe siècle, en Italie, suivant nous, commence donc avec l'œuvre de Scarlatti, car elle lui survécut et détermina la physionomie de la première moitié au moins du siècle.

Le renom de son fils, Domenico, qui fut, lui aussi, un grand musicien, contribua pour une large part à consolider la réputation de son père. Il ne dépassa pas et peut-être même n'atteignit pas à la hauteur d'Alessandro, dans la musique dramatique, mais il fut grand dans la composition orchestrale. Il écrivit 400 ouvrages dans lesquels la puissance du génie s'élève à une limite non encore atteinte, et qui, pour le clavecin surtout, marqua l'apparition d'une ère nouvelle, une renaissance, presque une reconstruction. Et lorsque Domenico Scarlatti mourait en 1757, l'Italie et l'Autriche acclamaient encore dans son fils Giuseppe le nom de cette famille éminente, qui peut être considérée comme la source de la musique de ce siècle en Italie.

***

Au conservatoire de Naples naissait alors un autre musicien : Nicolo Piccinni, né à Bari en 1728. N'appuyons pas sur la fécondité exorbitante qui lui permit d'écrire en quinze ans 150 ouvrages! Toute cette production témoignait sans doute d'une grande facilité, et cela comptait en Italie, même alors; on en tira donc bon augure pour Piccinni : il était destiné à doter son époque d'un nom glorieux.

L'innovateur Gluck avait suscité à Paris une agitation extraordinaire dans le monde des théâtres. Les Français, Latins comme nous, cachèrent mal leur dépit du succès d'un génie allemand dont ils ne savaient pas et ne pouvaient pas nier la logique de la manière et la justesse du plan. Il aurait fallu un génie latin pour attiédir et retarder, avec une forte création, la domination que Gluck menaçait fatalement d'exercer sur le théâtre musical. Tous les regards se tournèrent vers l'inépuisable Piccinni. On l'appela à Paris. Pénétré de son importante mission, il sut et il put mettre son propre génie au service de son dessein. Il mit le plus grand soin à composer l'*Orlando*, et les Parisiens furent heureux d'assister à un triomphe sincère, grandiose, solide et mérité. On le porta aux nues. Cela n'était pas arrivé en Italie, c'est vrai, mais il est hors de doute que nous jouîmes de l'événement et que l'écho en arriva jusqu'à nous.

L'idée substantielle de ce dernier trouvait ses partisans et ses défenseurs acharnés dans la jeunesse studieuse, qui entrevoyait les premiers symptômes d'un éveil vers la logique et la vérité du mélodrame, où la conception humaine trouverait dans la musique un élément puissant pour l'expression du sentiment au delà de la puissance sensuelle auditive; les partisans de Piccinni prétendaient que la *beauté* d'une cantilène, la sereine fusion de plusieurs parties qui mettaient harmonieusement en valeur la mélodie rythmée et facile, devait être, au-dessus de toute autre préoccupation, le but suprême, la mission de la musique, appliquée au drame et à la comédie. Les deux puissants rivaux furent contraints enfin à descendre dans la lice. Tous deux se préparèrent à écrire sur le même sujet : *Iphigénie en Tauride;* mais, au grand chagrin des Latins, la conception de Gluck fut jugée de beaucoup supérieure à l'autre, et le même public, dans la même salle, dut décerner la palme du triomphe au maître allemand, qui fut alors reconnu universellement le seul restaurateur, sinon l'inventeur du drame lyrique, selon la logique et les préceptes esthétiques. La beauté de son œuvre, en effet, n'était pas inférieure à celle de son rival italien; sa musique révéla même une beauté virile et forte, qui se goûtait davantage à chaque audition nouvelle, tandis que celle de Piccinni, déjà moins vive au premier contact, s'affaiblissait encore aux suivants d'une façon déplorable.

Les disputes parisiennes devaient trouver place dans notre chronique. Mais le nom de l'illustre compositeur ne profita pas autant au développement de l'art national que celui de Scarlatti.

L'Italie ne tarda pas à prendre sa revanche. Dès les premières années du siècle, elle jeta sur l'Europe émerveillée une véritable armée de grands maîtres. *Nicolo Jomelli,* de 1740 à 1775, année de sa mort, écrivit des œuvres théâtrales de valeur et un *Miserere* qui demeura célèbre; puis, comme tant d'autres Italiens, il employa son génie au service des étrangers et pour leur jouissance. A Vienne et à Stuttgart où il demeura seize ans, Jomelli modifia son propre style; il avait admirablement deviné la manière allemande, et il donnait quelque relief à la partie *orchestrale,* si bien que, de retour en Italie, il écrivit de nouvelles œuvres pour son propre pays, dont le style ne fût plus du goût italien. Cependant le progrès était évident, et la verve et la fantaisie qui l'avaient classé parmi les plus grands génies de son temps n'avaient pas diminué.

Son *Miserere,* dont nous avons dit un mot, calma les colères passagères, et le monde entier fut unanime

à le mettre au rang des chefs-d'œuvre, capable d'assurer l'immortalité à l'auteur.

Un souffle, un soupir, un rayon divin, telle fut la fugitive apparition de *Pergolese*, qui, n'ayant vécu que 26 années, en compta bien peu dans sa carrière d'artiste.

Il naquit à Jesi le 4 janvier 1710, et étudia au Conservatoire « dei Poveri di Gesù' Cristo » à Naples. Il se perfectionna ensuite avec Durante et Leo. Encore enfant, il se fit remarquer par la musique du drame sacré *Saint Guillaume d'Aquitaine;* il s'adonna ensuite à la composition théâtrale, dans laquelle il dénote une exquise sensibilité, pour aboutir à cette « Serva padrona » (La Servante maitresse) admirable, et à cette « Olympiade », œuvre faite d'idéales et audacieuses innovations que les Romains (comme il arrive en tous temps et chez tous les peuples) ne surent pas apprécier, infligeant à cet opéra un fiasco retentissant; ce fut pour Pergolèse un tel coup, que sa santé, déja mal affermie, en fut pour jamais atteinte.

Il est notoire que son élève Romualdo Duni, ayant envisagé ainsi les beautés osées de l'Olympiade, et prévu leur insuccès, prédit à son maître que le même public, tandis qu'il condamnerait son œuvre élevée et profonde, acclamerait le *Néron* que lui, Duni, représenterait bientôt sur la même scène. C'est en effet ce qui advint.

Pergolese écrivit ensuite ce divin *Salve Regina* et ce chef-d'œuvre admirable qu'est le *Stabat Mater,* dans lequel se révélait puissamment l'âme angoissée du malheureux compositeur, qui, en outre de la cruelle maladie qui le torturait, devait supporter la douleur aiguë du refus obstiné opposé à son mariage, ardemment convoité, avec la Maria Spinelli, — qui fut son amour, son tourment et sa mort, hélas! terriblement prématurée, — puisque Pergolese mourut, épuisé, à Pozzuoli, le 16 mars 1736, n'ayant que 26 ans!

Pergolèse fut vraiment un des plus grands génies italiens de son époque.

Et les suaves inspirations de ce Bellini du XVIIIe siècle planèrent sur les sereines, doctes et puissantes compositions de *Nicolo Porpora,* qui, avec 50 œuvres théâtrales : les *Cantates,* les *Messes,* les *Oratorios,* les *Sonates,* régnait sur la première moitié de son siècle; il ravissait, plutôt que ses compatriotes mêmes, les Viennois cultivés, et le petit Joseph Haydn devait plus tard bénéficier de son merveilleux enseignement.

Nicolò Porpora fut un grand compositeur, il unit la mélodie aux combinaisons harmoniques les plus savantes sans pédantisme, n'en déplaise à tous ceux qui, à tort, ont cru et même écrit le contraire. Il est vraiment étrange que ce compositeur, austère dans sa forme et scrupuleux, n'ait jamais pu gagner les sympathies de Charles VI, à Vienne, qui lui donna longtemps l'hospitalité : ce monarque lui reprochait d'abuser des ornements en musique! Et il est encore plus étrange que le maitre, obstiné plus que de raison, se soit mesuré dans un divertissement, la *Fuga dei Trilli,* qui, par bonheur, ne lui nuit point, car Charles VI, vaincu par un rire convulsif vers la fin, lorsque la fusion des trilles devint d'un comique achevé, lui pardonna. On voit donc comment il est vrai que le rire rend meilleur.

Porpora visita Dresde et Londres, où il fut l'objet d'honneurs princiers; il n'avait pas le génie de la mélodie, mais il mérita le surnom de Pere du récitatif : il donna en effet un grand développement à cette partie du mélodrame, et les multiples œuvres composées de 1724 à 1765 en font foi; elles furent représentées presque toutes avec un heureux résultat dans les principales villes européennes.

Porpora se distingua particulièrement dans la musique sacrée, dans les Cantates et les Sonates, dont il fut presque considéré comme l'inventeur.

Dès la première moitié du siècle, une pléiade de compositeurs se disputaient le terrain fertile de l'art; à l'écho des succès de Jomelli, de Piccinni, de Porpora et de Pergolèse répondait la renommée d'un autre musicien, puissant et génial, *Francesco Durante,* un célèbre compositeur dont la popularité est d'autant plus remarquable, qu'il n'écrivit rien pour le théâtre et qu'il se consacra complètement à la musique religieuse; nous aurons à y revenir par la suite.

Vinci Leonardo fut, lui aussi, parmi les plus grands, car de 1724 à 1732, courte période de sa vie active, il composa un nombre respectable d'œuvres théâtrales qui eurent beaucoup de succès auprès du public, et moins auprès de la critique. Cela se conçoit aisément lorsqu'on sait que Vinci avait perfectionné encore davantage le récitatif débité; il y entremêlait des périodes orchestrales mélodiques; elles exprimaient ou voulaient exprimer le dessin général des sentiments qui précédaient ou guidaient le récitatif.

Il mourut à quarante-deux ans, empoisonné, et son nom est peut-être parmi les moins connus, parce que sa renommée vint trop tôt; il est probable que s'il avait vécu, il aurait doté l'art d'un de ces chefs-d'œuvre qui assurent la popularité et la couronne de l'immortalité.

Son style et ses formes sont un plagiat de ceux de Scarlatti, mais il se peut que la maturité de l'esprit, l'expérience, la réflexion, l'eussent conduit à se débarrasser de toutes les imitations et à se créer une physionomie personnelle, comme il arrive à tous les hommes supérieurs, même s'ils ne sont pas marqués du sceau du génie. Le génie devait illuminer de préférence un modeste jeune homme de Tarente, du nom de *Giovanni Paisiello* (1741-1815), qui peut, à bon droit, être considéré comme le père de l'œuvre théâtrale italienne. Rossini rénova les formes plus que la structure de l'opéra, que Paisiello avait déjà fixée d'une maniere décisive, conforme à la vérité scénique, telle que nous l'entendons encore aujourd'hui.

Il est impossible, dans notre résumé, de faire la biographie particularisée de tous les musiciens qui furent célèbres au XVIIIe siècle italien; leur nombre est heureusement si grand, que la liste seule formerait la synthèse d'une histoire dont tous les peuples pourraient s'enorgueillir.

Et cependant il est nécessaire de s'arrêter quelque peu au nom de Paisiello, d'examiner non seulement l'œuvre en elle-même, vaste et multiforme, mais d'en saisir le sens par rapport aux procédés musicaux du temps et à ceux de l'avenir. Paisiello étudia beaucoup, ou mieux, il resta plusieurs années au Conservatoire de Naples; dès le début, il s'adonna à la composition sans que des règlements intérieurs le lui défendissent. C'est ainsi qu'il écrivit des messes, des motets, et même des scènes comiques qui éveillent un intérêt très vif, et dont la renommée ne tarda pas à dépasser les murs de l'école, et les gens de la ville se prirent à murmurer qu'un nouvel astre allait surgir au firmament de l'art d'Euterpe. A peine sorti du Conservatoire, les demandes d'*impresarii* et de directions théâtrales l'assaillirent littéralement; en deux ans, il composa onze œuvres musicales, toutes accueillies triomphalement par le public et la critique. Il eut vite fait de régner sur tout le théâtre d'Italie,

où ses œuvres étaient données et redonnées, tel *Il Socrate immaginario*. Chaque année, sa fantaisie créait deux ou trois œuvres parfaites, si bien qu'il dut quitter Paris, appelé à la cour de Saint-Pétersbourg. Ce fut la période la plus heureuse du grand maître. Il avait un traitement fixe de quatre mille roubles par an, il était rétribué pour chacune de ses œuvres et accablé de présents, à tel point qu'un jour l'Impératrice, ne sachant plus quel don lui faire, lui fit hommage de son manteau royal d'hermine garni de gros boutons en diamants!! C'est alors qu'il dota le théâtre, entre autres œuvres, du fameux *Barbiere di Siviglia*, qui déchaîna un enthousiasme immodéré et qui serait demeuré son chef-d'œuvre, si l'art n'avait pas eu à compter encore *la Nina pazza per Amore*, que l'on peut appeler justement le plus riche joyau de la parure italienne au XVIIIe siècle.

Au bout de huit ans il quitta la Russie et parcourut toute l'Europe; il écrivait de la musique sacrée sublime, et de la musique académique (il y fut inimitable), et de la musique théâtrale.

Avec *Pirro*, dans le genre sérieux, il fut innovateur, car il risqua la fusion des parties avec celles du chœur. Il sut réunir deux ou plusieurs motifs avec une telle maestria, qu'il n'en sacrifia aucun. Dans cette période il écrivit il *Re Teodoro*, où se trouve le célèbre *Settiminio* dont Lesueur a dit : « Morceau prodigieux par l'effet qu'il produit, plus encore par son étonnante simplicité, où nul effort harmonique ne se fait soupçonner et dans lequel le sublime est en proportion du peu de moyens qui le produisent. »

Enfin, après avoir écrit d'autres œuvres très belles, dont un célèbre *Te Deum*, il retourna à Naples, où son inspiration devait se retremper et renaître plus limpide, plus fraîche, plus belle encore, pour fondre, en une partition éternelle, la *Nina pazza per amore*, tous les parfums délicieux de son immense génie. Les succès de cette Somnambule du XVIIIe siècle furent ininterrompus, et égaux partout en fanatisme et admiration. Pour le prouver, nous transcrivons intégralement la lettre que Carlo Botta, le célèbre historien, lui écrivit au nom des hommes les plus éminents et des savants les plus illustres de Turin :

« Cher et grand Paisiello,

« Cette lettre semblera étrange, peut-être, à ceux qui ont le cœur fait de marbre insensible, très illustre maître, elle nous paraît cependant juste et raisonnable, et nous osons espérer qu'elle puisse vous être chère et agréable.

« Nous avons entendu votre *Nina*, chantée par la troupe Bassi au théâtre de M. le marquis d'Angennes; elle eut le don de susciter en nous une telle abondance de sensations tendres et douces, que nous ne pouvons résister au plaisir de vous en faire part, tout simplement. Vous étiez au ciel lorsque vous composâtes cette divine musique, et nous fûmes transportés là-haut en l'écoutant. La représentation terminée, nous restâmes muets et attristés, privés de ces très beaux accents, de cette harmonie sublime qui parle au cœur.

« On ne pourrait croire, sans en avoir été témoin, à l'effet qu'elle a produit sur nous tous. Qui battait des mains, qui frappait du pied; les uns criaient comme des possédés, les autres pleuraient; ceux enfin qui ne pouvaient ni exhaler ni exprimer leur émotion intime et le tumulte des tendresses de l'âme, demeuraient muets. On ne vit jamais semblable jouissance. Les parents se promettaient l'un à l'autre de ne jamais plus s'opposer aux désirs sages de leur fille, et les amants se sentaient plus d'amour l'un pour l'autre. Le goût des fêtes champêtres et le désir des plaisirs simples de la nature innocente se réveillaient chez tous. Souvenirs de délices champêtres, tendres scènes, ou tableaux douloureux d'amour, de la jeunesse enfuie, surgissaient dans l'imagination des spectateurs; les uns étaient émus par les images du plaisir, les autres par les images de la souffrance.

« On représenta la *Nina* vingt fois, et toujours avec le même succès. Tous ceux de la ville parlaient de Nina, Nina faisait le sujet de toutes les conversations. Après la représentation de cette chère Nina, tous semblaient être pris de folie, ainsi qu'il arriva aux habitants d'Ancira après une représentation du tragique Sophocle.

« Plusieurs, beaucoup, ou pour mieux dire tous les citoyens de Turin vous applaudissent et vous remercient de la jouissance très délicate que vous nous avez procurée et de l'effet moral que vous avez causé.

« Si toutes les productions musicales d'aujourd'hui étaient semblables à la *Nina*, on pourrait, à juste titre, dire de tous les compositeurs qu'ils détruisent le vice, qu'ils corrigent les mœurs, et la musique mériterait encore les louanges et les honneurs que les législateurs des nations et des peuples antiques et vertueux lui décernèrent.

« Avec l'espoir que vous voulez bien agréer ce témoignage d'admiration, nous faisons des vœux pour votre bonheur, illustre Maître, et nous souhaitons vivement que le Ciel vous conserve à l'Italie encore de longues années.

« Vos humbles et dévoués serviteurs.

« Turin, 27 février 1794. »

Cette lettre nous dispense de nous arrêter plus longuement sur cette œuvre si fameuse; elle fit connaître au théâtre l'idéal rêvé du sentiment délicat et pathétique, elle ouvrit la véritable période classique de l'idylle musicale en Italie, elle fut pour le XVIIIe siecle ce que furent *Guillaume Tell* et *Lohengrin* en 1829 et en 1850. Comme ces dernières œuvres, elle marqua une réforme, elle imprima son cachet à l'époque. Elle eut par la suite d'heureuses aventures politiques que nous ne croyons pas utile de rapporter pour l'instant. Soupçonné et réhabilité très vite par le roi Ferdinand, il accepta de se rendre à Paris à la cour de Napoléon, qui était encore premier consul et lui offrait un somptueux appartement aux Tuileries avec un apanage de dix mille francs, outre dix-huit mille francs pour ses dépenses personnelles. Son court séjour à Paris, le succès extraordinaire qu'il eut auprès de Napoléon, en dépit de l'équivoque obstinée de l'empereur qui continuait à soutenir que la plus belle des œuvres de Paisiello était *Le Cantatrici villane*, qui est, on le sait, l'œuvre de Valentino Fioravante (!!?), son retour à Naples, ses charges et ses titres nombreux, les triomphes grandioses de ses compositions sacrées, sa chute imprévue dans les sympathies de la cour, l'abandon non moins imprévu du roi Ferdinand lui-même, sa profonde douleur, sa condition précaire apres avoir connu l'aisance, sa mort misérable, l'imposante démonstration populaire à ses funérailles, tout cela pourrait fournir les arguments d'une histoire en un volume du grand compositeur, si le génie italien ne réclamait d'autres détails et non moins étendus pour d'autres musiciens, non moins fameux que grands, qui eurent du mérite et de la gloire.

Nous dirons encore, pour la curiosité du fait, qu'il écrivait toujours au lit (!!!); quant au moral, il était loin d'être un modèle de bonté : il enviait les hommes célèbres qui l'entouraient, et il ourdit des cabales contre Guglielmi et Cimarosa; il ne put le faire contre Rossini, dont il ne vit que les premiers lauriers. Mais cependant Paisiello salua ce jeune talent qui promettait d'atteindre des sommets non encore explorés, par des phrases comme celles-ci : *compositeur licencieux, dédaigneux des règles de l'art, prévaricateur du bon goût*, etc., etc., phrases qu'un grand qui décline prononce contre un grand qui naît, depuis que le monde pense et parle; Adam, peut-être, fut le seul à grandir calme et tranquille, parce que personne n'avait vécu avant lui!

⁂

Nina pazza per amore de Paisiello vit le jour en 1789, *Il Matrimonio segreto* de Domenico Cimarosa en 1792, *Debora e Sisara* de Guglielmi en 1789, *La Secchia rapita* de Zingarelli en 1793.

Il y eut donc quatre œuvres musicales qui en quatre ans marquèrent ce point culminant, comme si les muses s'entrelaçant eussent formé un chœur sublime par l'explosion du génie, pour accompagner les vagissements du nouveau prophète qui de Pesaro devait faire entendre au monde entier une parole nouvelle; il allait chanter avec des sons du Paradis l'aurore du nouveau siècle qui prendra le nom de Rossini, et, ensuite, avec les mélodies de Bellini, de Donizetti et de Verdi, attirera encore l'admiration de toute l'Europe sur notre terre d'Italie.

Ces quatre ouvrages occupèrent, orgueilleux de leur puissance réelle, la scène jusqu'en 1813. C'est alors que Rossini, à peine âgé de vingt ans, attira avec *l'Italiana in Algeri* l'attention de l'humanité sous le charme, tandis que la critique la plus autorisée (on ne sait pas, on n'a jamais su en quoi consiste cette autorité critique) imprimait sur le *piètre compositeur imberbe* de ces appréciations que la postérité classe parmi les plus lourdes sottises.

⁂

Domenico Cimarosa était né le 17 décembre 1749 à Aversa et il étudia aux écoles de Naples. Ses premières pièces eurent toutes un succès assez vif, mais ne laissèrent aucune trace, et pour dire le vrai, en dépit de leur grâce et des applaudissements, elles ne faisaient pas prévoir ce *Matrimonio segreto* immortel, qui devait avoir tant d'influence sur les destinées du théâtre italien. Les souvenirs historiques de cette période « Cimarosiana » se concentrent tous autour du fameux épisode du roi Victor-Amédée III, qui, à l'occasion d'un morceau de *Vladimiro*, dont la durée dépassait la limite alors jalousement imposée et menaçait de faire interdire la représentation de cet opéra, s'écria : « Allons, cela vaut bien cinq minutes de supplément! »

Ce fut vraiment avec *Giannina e Bernardone* en 1785, à Venise, que Cimarosa commença à s'imposer. Pour lui aussi, la carrière des honneurs et des présents royaux que l'on prodiguait alors aux grands talents s'ouvrit : coutume louable et honorable pour les souverains et qui a disparu aujourd'hui, justement peut-être parce qu'elle était noble.

Passons rapidement sur toutes les gloires de cette période, de ses séjours à Saint-Pétersbourg, à Varsovie, à Vienne; mais cette dernière ville s'impose à l'esprit de quiconque parle ou écrit sur Cimarosa, parce que ce fut dans la capitale autrichienne qu'il composa *Il Matrimonio segreto*.

Cimarosa eut un rival exercé en son contemporain Mozart; les grands succès du maître italien amenèrent certains à dire qu'il dépassait le maître allemand, mais Cimarosa ne voulut jamais les entendre; il jugeait que Mozart était le soleil de la musique, tandis qu'il n'en était que le croissant d'argent!

Cependant le parallèle se poursuivit, maintenu par la prodigieuse popularité des deux génies, et on raconte que Napoléon Ier demandant à Grétry quelle différence existait entre les deux compositeurs, Grétry répondit : « Sire, Cimarosa met la statue sur la scène et le piédestal à l'orchestre, tandis que Mozart met la statue à l'orchestre et le piédestal sur la scène. » Florimo remarque le peu de justesse de cette définition, car *Don Juan, Les Noces de Figaro, La Flûte enchantée*, révèlent en Mozart un équilibre superbe entre la statue et le piédestal, et c'est peut-être le plus grand mérite de l'immortel chef d'école, devant qui, qu'on le veuille ou non, s'inclinent et s'inclineront les musiciens de toutes les races et de toutes les époques. Le fameux *Inno Repubblicano* causa des incidents politiques qui angoissèrent la vie du pacifique Cimarosa : jeté en prison, maltraité, il fut enfin délivré par les Russes, à la courte honte de l'Italie (*d'après Botta dans son histoire de notre pays*).

Nous voici à la fin du siècle; il se divise en deux périodes, comme nous l'avons déjà dit en commençant. La première partie du siècle jouit d'une production non encore parfaite, mais en pleine maturité, dont l'enfance s'était écoulée de 1700 à 1715. Cette production déjà même en 1725 donne naissance à la merveilleuse éclosion de 1750. Nous en avons donc usé librement avec l'ordre chronologique, inspiré nous aussi, emporté par le torrent impétueux des œuvres géniales de la seconde période; mais nous espérons que notre étude ait acquis ainsi une base solide et intéressante.

Gennaro Manna, qui vécut de 1721 à 1728; *Traetta*, qui naquit en 1727 et mourut en 1779, nous offriront matière à développement quand nous aurons à parler des principaux compositeurs de la musique religieuse. — *Antonio Sacchini*, né en 1734, compositeur fécond et puissant, créa avec *Edipo* le modèle du drame. — L'édifice révèle, non seulement un précurseur, mais il se rattache étroitement à toute sa vie d'artiste, car, proposé, représenté, acclamé, discuté dans tous les théâtres d'Europe, ce drame fit le sujet de cent critiques, de cent opuscules, de cent propos et ou-dit, de cour et de coulisses. L'opinion commune et générale déclara enfin que cette œuvre, née en 1786, exprimait mieux que toutes les autres ces conceptions lyriques et dramatiques, qui devaient être portées à leur maximum par *Luigi Cherubini*, qui trouvera place dans cet essai, puisqu'il est né en 1742. Dès ses premières années, il révéla une extraordinaire puissance dramatique qui devait le conduire à construire en drame, au commencement du XIXe siècle, le premier édifice de la musique dramatique, au moment même où ce bienheureux Gioacchino allait surgir et balayer sans pitié grands et petits de la scène du monde.

Le mérite de *Pietro Guglielmi*, émule et contemporain de Paisiello et de Cimarosa, semble moindre, mais, suivant nous et d'autres, c'est une erreur, parce que Guglielmi, avec *Debora e Sisara*, oratorio, il est

vrai, et la *Clemenza di Tito*, atteignit à une grande hauteur; il en fut de même sur le théâtre, pour lequel il composa à peu près une centaine de pièces! Il ne donna certes pas une impulsion au mélodrame, mais il marqua d'une forte empreinte la musique religieuse.

Guglielmi eut à supporter lui aussi les conséquences de l'inimitié de Paisiello, qui ourdit une forte cabale contre lui et réussit à faire siffler la première partie d'une œuvre nouvelle, très jolie! Par bonheur, à moitié de l'acte maltraité, Ferdinand entra, et les révolutionnaires, si nous pouvons les appeler ainsi, prirent peur; ils plièrent bagage et laissèrent au public la liberté d'exprimer son enthousiasme pour l'œuvre, qui alla aux nues.

Nicolo Zingarelli, un des compositeurs les plus puissants et les plus féconds du XVIIIe siècle, donna peu au théâtre, et même on peut dire que, d'après les limites que nous nous sommes imposées, il y faisait ses premiers pas. Nous lui donnerons la première place quand nous éveillerons l'intérêt du lecteur pour la musique liturgique. Il est toutefois malaisé de ne pas dire un mot de *Giulietta e Romeo*, jugée à bon droit un chef-d'œuvre, pour le talent et la puissance dramatique.

Autour des célébrités, de moindres talents recueillirent des applaudissements et des louanges : *Gazzaniga*, auteur d'une quarantaine d'ouvrages; *Gian-Francesco di Majo Rispoli*, *Furno*, et plus encore *Giuseppe Nicolini*, *Capotorti*, *Casella*, *Giordani*, *Romualdi Duni*, dont le *Nerone*, très applaudi, aurait, a-t-on dit, causé la chute, à Rome, de l'*Olympiade* du pauvre Pergolese, ce qui n'est pas exact. *Duni* fut un musicien de talent, non pas un créateur absolu, mais il disposait de larges moyens qui se pliaient aux exigences du théâtre. *Pérez*, *Fiorillo*, *Manna* (ce dernier écrivit peu, mais il eut une certaine renommée), *Fenaroli*, célèbre plus pour la musique sacrée que pour le théâtre et surtout comme théoricien pour des *Partimenti*, ou Basses chiffrées, universellement adoptés; *Anfossi*, élève de Piccinni, qui compte à son actif une *Betulia liberata*, qui fut alors considérée comme une très belle chose.

Antonio Caldara n'est pas des plus grands, mais il se classe parmi les meilleurs du temps, et parmi les élus pour la fécondité. Il écrivit un nombre immense d'œuvres qu'on jugeait alors favorablement. Il mourut isolé à Venise, sa ville natale, en 1763, et son nom fut très vite oublié, probablement à cause de l'apparition des grands génies qui fascinèrent tout à coup l'Italie et l'Europe.

Leonardo Leo laissa au contraire une solide renommée : il écrivit plus de quarante partitions, parmi lesquelles un *Demofonte* et une *Olympiade* qui sont considérés comme des chefs-d'œuvre. Mais nous aurons à nous y arrêter plus longuement à propos de la musique religieuse.

De 1747 à 1780, *Pasquale Caffaro* porta une forte contribution au théâtre, digne lui aussi de figurer par la suite comme compositeur d'excellente musique sacrée.

Le Florentin *Giuseppe Sarti*, aïeul d'une famille de musiciens de la Romagne, écrivit pour le théâtre, et davantage pour l'église; il fut bon critique et théoricien renommé. Nous aurons à y revenir plus loin.

Maria Teresa Agnesi, de Milan, qui se fit remarquer de 1740 à 1760 avec quatre ouvrages; *Astorga*, dont le bon renom s'établit à cause de sa *Dafne* : nous la citons parce que sa réelle valeur ne fut reconnue en Italie qu'en 1730, bien qu'elle ait été jouée à Vienne pour la première fois en 1705; *Casella Pietro*, auteur de *Maria Stuarda*, et *Locchi Gioacchino*, dont on connaît une *Semiramide*, victime lui aussi d'un autre Gioacchino, qui ne fit grâce à personne!

Federigo Vincenzo, de Pesaro, qui donna vers la fin du siècle plusieurs œuvres théâtrales, parmi lesquelles on cite : *La Locandiera scaltra*. Nous ne ferons que citer *Fioravanti Valentino*, auteur des fameuses *Cantatrici villane*, parce qu'il est au delà de notre période.

Un maître dont le renom eut de l'écho est *Galuppi Baldassare*, Vénitien, auteur d'un grand nombre d'œuvres, pour la plus grande part burlesques, qui furent jugées originales.

Generali Pietro, né en 1783, n'aurait presque aucun droit de figurer dans notre chronique; mais comme plusieurs de ses œuvres, en vogue à la fin du siècle, ont semblé indiquer et annoncer certaines formes adoptées et popularisées par Rossini, surtout le *Crescendo*, nous lui donnons bien volontiers une place, pour que les esprits studieux ne déplorent pas l'exclusion d'un musicien qui appartient, qu'on le veuille ou non, au XVIIIe siècle, à considérer seulement l'ordre chronologique.

En sens inverse, *Antonio Lotti*, qui, né en 1667, dans les premières années du XVIIIe siècle, donnait au théâtre des œuvres éminentes, qui rénovèrent l'école vénitienne.

C'est aussi un devoir de citer *Morlacchi* et de s'arrêter à *Ferdinando Paer*, de Parme, vraiment célèbre. Nous le croyons utile, puisque, quoique né en 1771, il donna, dès ses plus jeunes années, un nombre considérable de partitions qui faisaient prévoir déjà des chefs-d'œuvre comme *Agnese* et *Il Maestro di cappella*.

Une courte allusion aussi à *Pucitta*, né à Civitavecchia, en 1778. La limite que nous nous sommes imposée ne doit pas nous faire oublier que les dernières années que nous résumons virent éclore l'enfance d'un autre grand compositeur, *Pietro Raimondi*, qui respira le parfum de la production riche et fertile de son siècle pour se répandre ensuite dans ses soixante œuvres, parmi lesquelles on cite *Il Ventaglio*, qui est une œuvre d'un très grand prix.

Luigi-Maria-Zanobi Cherubini, le plus grand des compositeurs italiens, naquit à Florence en 1760. Il fut très précoce, et avant 1792 il avait déjà doté le théâtre d'ouvrages d'une haute envergure, tels que *Il Quinto Fabio*, *l'Armide*, *Il Messenzio*, *Adriano in Siria*, *Lo sposo di tre, marito di nessuna*, *Idalide*, *Alessandro nell' Indie*, *La finta principessa* pour Londres en 1785; et *Giulio Sabino* et l'*Ifigenia in Aulide*.

A Paris en 1785 on donnait son *Demophon*, qui devait marquer une époque dans l'histoire du mélodrame, suivi en 1791 de la *Lodoïska*, qui, aujourd'hui encore, après plus d'un siècle, est considéré comme un des ouvrages les plus travaillés qui existent dans le drame lyrique. Weber, chargé, quelque temps plus tard, d'ajouter un morceau pour une chanteuse, lorsque la Lodoïska se donnait à Berlin, écrivit à ce propos : *Si je réussis à ne pas faire tache à ce chef-d'œuvre, je m'estimerai suffisamment récompensé.*

La seconde partie de la gloire de Cherubini appartient au siècle suivant, car en 1800 sa *Médée* fut classée à Vienne au niveau de *Don Juan* et de *Fidelio*.

La France, pour ainsi dire représentée par Paris, fut toujours le centre intellectuel de la production artistique et scientifique de tous les pays; elle ne ressentit jamais ombre de jalousie pour le génie

étranger qui venait lui demander la consécration. Pour notre Cherubini, elle fut une seconde mère, plus tendre que la première. Il s'établit à Paris à juste raison. Il y termina ses jours, appelé à la direction du Conservatoire.

L'œuvre dramatique de Cherubini, admirée de toutes les grandes nations européennes, n'a pas encore obtenu un jugement équitable de l'Italie. Curieuse constatation! A Vienne, à Paris, à Saint-Pétersbourg, à Berlin, sa *Médée* est *au répertoire*. Qui donc la connaît en Italie? Honte, honte sans excuses! Et si encore nous connaissions quelque autre chose du Maître immortel? A grand'peine, nous nous souvenons d'un *Requiem* (en *ré*) qui n'est pas même le célèbre *Requiem* en *do minore*, parce qu'on le chante de temps à autre à la chapelle Sixtine de Rome. Ses ouvertures et ses quatuors sont peut-être appréciés des connaisseurs. Hélas! ils connaissent le nom de Cherubini à cause du *Traité du contrepoint et de la fugue*, qui n'est pas de lui, mais de son élève Halévy, tandis que les éditeurs persistent à le publier sous son nom! Ce qui prouve le peu de cas que l'on fait chez nous d'un tel nom! Le célèbre maître gagnerait au contraire à n'être pas cru l'auteur de cette méthode, belle sans doute, mais qui n'est qu'un étalage de *dogmes* que le bon sens condamne ouvertement désormais.

Si on considère l'œuvre de Cherubini dans sa première période, qui va de 1773 à 1792, il est impossible de ne pas convenir avec nous que le style et l'ordonnance de la structure dépassent de cent coudées ce qui avait été fait avant lui. Cherubini modifie tout ce qui dépend de l'essence même du drame, il ne conserve que la cadence précise et certaines formes d'accompagnements. Il ne suit plus seulement le rythme, mais il essaye de traduire aussi l'image et le sentiment qu'elle exprime. Il arrive même parfois qu'il y ait de l'incohérence apparente entre ces deux rythmes : le rythme poétique et le rythme musical : c'est là toute la nouvelle inspiration de la musique dramatique. Cherubini modifie le sens, la tonalité, le dessein, l'accent, à chaque mouvement de la pensée, fût-ce en un seul vers.

T' amo, ma tu respingere, quest' amor mio dimostri.

Je t'aime, mais toi, le désir de repousser mon amour tu montres.

n'est pas mis en musique par Cherubini avec une cantilène qui appuierait exclusivement en cadence aux repos habituels, ici sur la seconde, la quatrième et la sixième syllabe, règles habituelles du vers anacréontique; mais au contraire, il exprime d'abord la tendresse : « t'amo », puis la réticence : « ma » et la résignation douloureuse : « tu respingere quest' amor mio dimostri ». Le contraste entre la passion forte et l'affirmation absolue et pénible est parfaitement rendu dans le dessein dramatique. Le heurt inconnu des rythmes, et même les phrases mélodiques, devenait nécessaire. Au détriment peut-être de la jouissance auditive, mais au grand avantage de la logique dans l'application de la musique à l'action récitée, et par une incohérence déplorable, désormais acceptée pour le chant! De plus, Cherubini cherche à caractériser chaque personnage d'un relief particulier, il aspire à donner de la couleur au moins à l'ensemble. C'est l'embryon du leitmotif wagnérien, il est ingénument mais assez nettement pressenti. Si on y ajoute la richesse d'une instrumentation qui commente presque toujours avec intelligence les phrases de l'acteur; les passages lumineux, profonds ou tendres qui décrivent la marche et le développement de l'action, il est facile de comprendre quelle valeur de clairvoyance intuitive s'attache à la musique de Cherubini. Il employa le même système pour la musique sacrée, et ce doit être cette conception nouvelle qui a causé la réserve de l'Italie envers Cherubini dans la seconde période de sa production. En effet, le grand Maître apparaît *une seule fois* au théâtre de la Scala de Milan avec *Ifigenia* en 1788, tandis que Cimarosa, Guglielmi et Paisiello, pour ne parler que des plus grands, étaient représentés des douzaines et douzaines de fois!! Et la *Medea*, âgée de plus d'un siècle, et toujours considérée comme une œuvre forte, attend encore l'honneur de la scène en Italie[1]!

Il ne faut donc pas s'étonner si le nom du célèbre Maître est un mythe en Italie, et si personne à peu près ne croit à son talent, presque égal, selon nous, à celui de *Rossini*.

Simone Mayr, né en 1763, Italien d'adoption et qui fut le véritable maître de Donizetti, illustra la seconde moitié du XVIIIe siècle dans les premières années de sa carrière. *Antonio Salieri* se trouve à cet égard dans les mêmes conditions, et son nom marque une période éminente, parce qu'il fut le maître de Hummel, Moscheles, Schubert, Beethoven et Meyerbeer.

⁂

Nous avons passé rapidement en revue l'œuvre théâtrale du XVIIIe siècle, et avant de nous aventurer dans un autre champ, peut-être plus fertile, il est nécessaire que nous tirions de cette étude une critique impartiale, qui nous explique et nous enseigne quelle fut la signification réelle de ce théâtre musical, par rapport au théâtre plus avancé du XIXe siècle. Qu'il nous soit permis aussi de comparer le théâtre musical italien de ce temps au théâtre allemand, personnifié en un seul génie novateur et infini : *Wolfgang Mozart*.

Nous avons vu que les premiers vagissements du théâtre musical se firent entendre en Italie. Ce pays, plus qu'aucun autre, à cause de sa nature poétique, devait se sentir incliné vers toutes les émotions sensuelles et irréfléchies que peut seule susciter la musique. Mais la musique toute nue, comme l'entendit Sammartini, dont Giuseppe Haydn fut l'héritier et le rénovateur, ne pouvait satisfaire entièrement les désirs de la foule qui, depuis les temps anciens de la Grèce, a toujours considéré que le théâtre devait être le plus grand divertissement et la jouissance la plus forte. Les danses, les chœurs, les ballets, mêlés aux mouvements scéniques, firent naître une idée nouvelle : la propagation de la musique par la scene, la mise en valeur de ses propres qualités émotives, et par suite l'intérêt de ces comédies et de ces pantomimes redoublé.

Le principe de cette nouvelle expression musicale se fonda uniquement sur la sensation; la musique ne devait pas affaiblir l'effet de la poésie, de même que celle-ci ne devait pas entraver l'effet musical; comme si l'une des deux oreilles eût dû percevoir les sons musicaux, l'autre suivre le texte poétique.

Nous l'avions déjà dit d'une maniere *générale* au début.

La fin du XVIIIe siècle recueillit donc ce genre de spectacle, auquel s'adonnèrent avec beaucoup d'enthousiasme les grands musiciens qui faisaient progresser la musique sacrée, Scarlatti en tête. Mais il ne

1. Au théâtre de la Scala, récemment a été représentée *Medea* avec d'excellents succès.

vint jamais à l'esprit d'aucun d'eux, que cet art eût en soi la qualité que nous lui reconnaissons avant toute autre : la puissance d'expression *au delà* de la parole, son commentaire et complément. Il ne vint jamais à l'esprit d'aucun d'eux que la musique fût un langage surhumain et universel, capable de rendre le choc des passions humaines et ses multiples sensations. Aucun, même parmi les plus célèbres, ne sut que la substance pure de l'art des sons au service immédiat du sens esthétique auditif, plus ou moins poussé sur le sentiment, pût arriver à symboliser, même superficiellement, la galanterie d'une époque qui, par ses révérences, ses œillades, ses soupirs et ses sourires, mérite d'être appelée le siècle du sigisbéisme.

Si, comme nous l'avons remarqué, des exceptions merveilleuses et extraordinaires surgirent, l'art théâtral conserva ce caractère artificiel, le reflet des minauderies, des grains de beauté, du face-à-main, de l'éventail, de la poudre et du fard. Pour changer le caractère de cette musique, étant donné que le théâtre était et qu'il est encore la reproduction de la vie contemporaine, il était nécessaire que l'on changeât les formes extérieures de la vie privée et publique. Les aventures politiques ont une grande influence sur la décadence ou la grandeur de l'art, et surtout de l'art musical. Les troubles de 89 modifièrent presque complètement le caractère des races latines. Dès les premières années du XIXe siècle, les gouvernements renversés, l'aspiration à l'unité nationale, la littérature qui, en se développant, tendait au positivisme, soutenue par les découvertes scientifiques, les nouveaux échanges, les inventions graphiques généralisées; les baronies, les principautés, les petites royautés détruites, le souci tout nouveau de sa propre position sociale et surtout la douce habitude de la liberté, tout encourageait la miraculeuse volte-face qui enveloppa d'une pénombre mystérieuse la beauté éclatante et pure du XVIIIe siècle.

On réfléchit, on écrivit, on parla, on lutta pour la pensée, la pensée et l'action dominèrent la parole. Les madrigaux furent dépossédés pour toujours; l'art, comme la vie, ouvrit ses valves, pour se régénérer au souffle de la liberté, se retremper, se reformer! Le souvenir du passé ne fut plus qu'un songe doré d'illusions placides, et l'*anxiété* du présent et de l'avenir étouffa même le souvenir, dans l'élan viril de toutes les espérances, de tous les désirs, de toutes les forces actives. Le souffle vivifiant pénétra inconsciemment la grande âme de Paisiello et de Cimarosa; Luigi Cherubini, précurseur, courait à sa rencontre, ardent et victorieux. Gioacchino Rossini devait comprendre, absorber ce réveil de l'art, en arborer les couleurs. Mais à quelque distance de nous, Wolfgang Mozart, d'une autre race que la nôtre, avait encore plus fortement et antérieurement senti ce besoin de réforme; avec *Don Juan* en 1787, la première parole était prononcée. Et cette parole valait, non pas seulement un chapitre, non pas seulement un volume, mais une bibliothèque de l'histoire musicale.

La justice et l'honnêteté du critique nous imposaient son nom, d'autant que Mozart déploya les ailes du génie en Italie en 1770, avec *Mitridate;* en 1771, avec la *Betulia liberata*, et à Milan il donnait de suite *Ascanio in Alba*, *Apollo e Giacinto*, *Il sogno di Scipione*, *Lucio Silla*, le tout en l'espace de deux ans... et âgé d'un peu plus de quinze ans!!! L'histoire n'eut jamais d'exemple aussi miraculeux d'une précocité géniale, et puisque cette précocité se révéla et fut admirée en Italie, il est juste qu'une brève chronique de ce XVIIIe siècle accueille avec honneur le maître allemand dont le génie semblait frappé au coin des traditions classiques de nos œuvres les meilleures.

Il est hors de doute néanmoins que la musique de *Adolphe Hasse* eut une influence décisive sur le talent de Mozart. C'était un Allemand italianisé, qui vécut, étudia et composa ses principales œuvres en Italie. Parmi elles *Ruggero*, un chef-d'œuvre, se donnait à Milan, au moment même où Mozart, âgé de douze ans (!?) faisait jouer *Mitridate*. On raconte même que le premier essai de ce génie immortel encore dans ses langes atténua presque l'enthousiasme suscité par l'œuvre de Hasse; on raconte aussi que dans cette même circonstance Hasse se serait écrié : « Cet enfant nous éclipsera tous. »

Nous nous complaisons à tirer de cet épisode plus d'une conclusion. *Il Ruggero* de Hasse fut donc l'œuvre la plus acclamée qui frappa l'intelligence du petit Mozart au moment précis où elle commençait à voler de ses propres ailes. Et l'on ne devrait pas croire à une influence bienfaisante de cette forte impression de jeunesse, augmentée par la suggestion des acclamations publiques qui doit beaucoup influer sur la sensibilité d'un enfant! Nous croyons fermement que Mozart doit à Hasse, non pas son génie, mais l'expression et l'organisation de son talent. Créer, c'est imiter le beau existant. Tous les grands génies ont donné comme premiere image l'impression qui avait le plus vivement frappé leur fantaisie. Avec une matière premiere toute personnelle, Mozart, suivant nous, modela la nature de sa propre création à l'imitation de celle de l'œuvre qui l'avait davantage ému.

Et comme il arrive à tous les enfants, même les plus ordinaires, ce sont les qualités internes des premières impressions qui durent et se développent. N'a-t-on point écrit que Hasse dans *Ruggero* traçait une voie nouvelle; qu'il pressentait peut-être cette *vérité* que l'art ne savait pas encore découvrir? Eh bien, Mozart plus que tout autre entendit la prophétie, et il atteignit le *réalisme* de la *scene du Commandeur* dans *Don Juan*, qui restera le modèle éternel de toutes les musiques psychologiques, passées, présentes et futures!

Nous ne croyons pas offenser, ni par la parole ni par la pensée, la famille italienne de cette époque en terminant ce chapitre par deux noms allemands. D'ailleurs, si ces deux musiciens ne furent pas des étrangers pour l'Italie, ils le furent encore moins pour l'art, qui ne connaît pas de barrière. Mozart voulut être bercé par l'Italie, la tendresse unit toujours les frères de lait, et la nourrice aime souvent d'un même amour l'enfant qui lui est confié et le sien.

LA MUSIQUE RELIGIEUSE

Le même sentiment qui nous a dicté la conclusion du chapitre précédent nous inspire celui-ci, qui ne sera que le reflet de l'influence considérable exercée sur l'Europe par la musique italienne. La rhétorique nous rend la tâche aisée en nous permettant de dire que le XVIIIe siècle fut comme un soleil éblouissant qui illumina toutes les nations de ses

chauds rayons et les fit jouir de sa chaleur bienfaisante, de sa clarté revivifiante.

Résumons brièvement : *Scarlatti* enseigna la méthode italienne à Londres, à Lisbonne et à Madrid; *Jomelli*, à Vienne et à Stuttgart; *Piccinni*, à Paris, fit tout le bruit que l'on sait; *Fischietti* enseigna notre art à Dresde; *Paisiello*, à Saint-Pétersbourg, à Vienne et à Paris; *Porpora*, à Vienne, à Dresde et Londres; *Duni*, à Vienne, Paris et Londres; *Traetta*, à Vienne et à Saint-Pétersbourg; *Guglielmi*, de même; *Sacchini*, à Stuttgart, Londres et Paris; *Anfossi*, à Berlin; *Cimarosa*, à Saint-Pétersbourg; *Zingarelli*, à Paris; *Coccia*, à Lisbonne; *Fioravanti* également. Qui donc ignore que les théâtres du monde entier résonnèrent des notes de notre musique, et que notre langage des sons était entendu et désiré de tous les peuples?

Mais une bien plus profonde catégorie de notre art régna seule en ce siècle et n'eut pas de rivale en ce monde, où elle planta des racines telles que la fuite des ans n'eut pas la force de les détruire : la *musique sacrée*.

Il est difficile de trouver un art dont les érudits et les profanes aient davantage discuté. Nous croyons devoir le diviser en trois catégories distinctes : *musique liturgique, musique sacrée, musique religieuse.*

De même que pour l'histoire du théâtre, les grands compositeurs nous aideront à expliquer les origines de ce style qui eut son plus grand essor au XVIII[e] siècle, non sans reconnaître que si son évolution fut moins discutée alors, elle n'en est pas moins évidente.

Nous prenons pour point de départ l'arrivée de Palestrina. Il monta à la tribune qui devait être le piédestal de sa gloire immortelle, précisément à temps pour en chasser les influences flamandes. Palestrina eut du génie, il semble même que le *souffle divin* l'ait touché, tant son œuvre est miraculeuse. Elle est sa création pure et exclusive, sans modèle, sans données de comparaison, sans conseil, sans les souvenirs d'autres temps. Il avait au contraire devant lui tout un édifice faussement construit avec un matériel dont il ne prit même pas un fétu pour édifier le sien.

Palestrina connaissait le plain-chant, certes, et c'était le seul genre de musique liturgique qui *pouvait* convenir à la majesté sévère du temple. Les incursions flamandes qui avaient formé, elles aussi, une école européenne et comptaient des célébrités comme auteurs et maîtres de chapelle, ne laissaient pas même soupçonner qu'elles eussent tiré leur origine du plain-chant. Cette école flamande n'était qu'une piètre transformation, une étude architecturée et amphigourique du XIV[e] et du XV[e] siècle, des chansons et des ballades qui, propagées par les trouvères et les ménestrels, ne donnaient qu'une bien petite impression harmonique et une bien maigre jouissance au spectateur, car c'était plutôt une habitude qu'autre chose de faire entrer ce genre de musique dans les solennités publiques et dans les fêtes champêtres. Les compositeurs pour l'Eglise épuisèrent la fantaisie pour inventer toutes sortes d'extravagances vocales à joindre aux autres, et celles-ci à d'autres encore, et ainsi de suite jusqu'à six, huit et même dix ou quinze parties, où on s'efforçait seulement d'éviter les heurts désagréables. Aucune conception artistique, aucun plan logique sacré ou profane, ne guidèrent jamais ce genre de travaux; les fioritures, les roulades, les difficultés mécaniques les plus insensées, s'accumulaient d'une façon indescriptible! Les messes arboraient, pour être connues, des titres de ce genre : Messe : *Viens, embrasse-moi;* Messe : *Vénus belle!* etc., etc.

Comment et pourquoi Palestrina conçut-il sa réforme? Non certes par l'étude; il faut donc que ce soit par une impulsion surhumaine, dont l'homme pressent l'heureux effet, sans réussir à en saisir la cause. C'est ainsi que Brunelleschi devina la force concentrique pour élever une coupole immortelle. C'est ainsi que Colomb pressentit quelque chose au delà du monde connu. Palestrina trouva d'un coup les raisons harmoniques de la *tonalité* et de la *transition* dans la seule construction des quatre parties qui se suivaient, en donnant à chacune d'elles une valeur personnelle et une valeur d'ensemble; la mélodie en était sereine, tranquille et majestueuse comme si l'esprit qui l'animait, emprisonné d'abord dans un nuage d'encens, se fût répandu ensuite en ondes d'une harmonie céleste, pleines d'un chant de prière. Tout ceci tient du miracle. Il créa donc une musique, non pas une mélodie plus ou moins belle, une harmonie plus ou moins profonde; il créa donc une musique, une forme substantielle, une matière, un je ne sais quoi de sublime, de divin; il immortalisa le *chant* adressé au Ciel, parce que ce chant était la voix exacte et opportune.

De ces commencements de l'art musical naquit l'immense patrimoine artistique qui devait étendre son heureuse influence sur tout le monde civilisé. La musique de Palestrina marque le début d'un système qui correspondait parfaitement aux aspirations de l'époque. Les formes agréables au point d'en paraître étranges, à cause de l'incertitude du repos tonique, furent adoptées par toute la musique du temps, aussi bien par la musique profane que par la musique sacrée.

On tirerait de là une dissertation qui dépasserait les limites de notre étude, si nous voulions nous y engager. Il est cependant nécessaire, selon nous, de faire une allusion au moins au malentendu, inévitable et logique, qui cause aujourd'hui les dispositions erronées du programme d'enseignement au Conservatoire, et le met en contradiction notoire avec l'instruction privée, qui tend, avec plus de jugement, à un tout autre but. Palestrina ne dicta pas une méthode des bonnes règles, mais elles résultaient de ses œuvres sublimes, et elles firent fortune parce que les tendances du siècle y trouverent leur compte.

En dépit de d'Ortigue et de Fétis, qui dans d'innombrables écrits scientifiques cherchent à prouver que l'accord de septième dominante, pressenti par Palestrina, devait nécessairement détruire le véritable esprit de la musique sacrée chez lui (?!!) (assertion attaquée par Biaggi, avec des arguments, de l'esprit et beaucoup d'études), il est hors de doute que dans l'existence de cet accord, ou de ses facteurs principaux, consistant en deux notes sensibles de la gamme, résident justement l'affranchissement du plain-chant et la reconstruction d'une musique qui fut tout à fait mystique, même si elle ne s'inspira plus des duretés harmoniques des psaumes ambrosiens et grégoriens. Ces derniers ne pouvaient avoir cette noble douceur, fruit de la sensibilité, mais cet aiguillon qui ne détruisit aucunement l'esprit divin dans la musique de Palestrina fut celui-là même qui seconda le sentiment des gens au dehors de l'Eglise, qui leur donna la possibilité sublime de faire de la musique, capable de susciter l'émotion et la satisfaction morale, mais contraire, croyons-nous, à la pureté de la

conscience humaine, selon la doctrine chrétienne! Car les compositions mêmes de Palestrina, telle, cinq siècles auparavant, la phrase *Dell'Inno di S. Giovanni* par *Guido d'Arezzo*, deviennent les règles, les traités, la discipline du développement de l'art musical.

Comme nous l'avons déjà dit, au dedans et au dehors de l'Eglise on faisait de la musique du même genre, sinon de la même espèce. Ses *dogmes* servirent cependant pour l'une et pour l'autre.

L'art musical au dehors de l'Eglise, et toujours par son application au théâtre, par l'œuvre des compositeurs du XVIIe et du XVIIIe siècle, changea presque entièrement de physionomie et de caractère, et même de but et de plan.

Il est impossible d'examiner en détail chacun des pas nombreux faits sur le chemin salutaire et prédestiné de l'art. Eh bien, si extraordinaire que cela puisse paraître, la technique de l'Ecole n'en a pas fait un seul. Elle resta immobile, tenace, obstinée dans l'affirmation et la propagation de règles qui avaient et qui ont le beau résultat de ne pouvoir être mises en pratique!

Et en ne nous éloignant pas pour l'instant de notre sujet, la musique sacrée, nous remarquerons que l'on a tenté avec les règles, que l'on tente encore de la laisser, elle aussi, au point où la laissèrent les maîtres du XVIIIe siècle qui, dans une proportion moindre, furent soumis aux mêmes conditions que Palestrina, parce qu'ils maintiennent la musique sacrée et profane en accord admirable avec leur temps. Les hommes n'entendaient point, au temple, un langage différent de celui du théâtre et de l'Académie. On trouvait naturellement des expressions diverses, mais on sentait souffler le même esprit : la musique profane est la plus directe expression du cœur humain, il est très logique que le langage surhumain lui ressemble, afin que l'homme puisse prier Dieu ou assister aux communions publiques et aux prières du temple. Nous verrons par la suite que la musique sacrée de Durante, de Leo, de Marcello, de Jomelli, de Porpora, du P. Martini, de Lotti, de Corelli, jusqu'à Scarlatti lui-même, n'est plus du style de Palestrina; non, mille fois non (l'obstination de quelques-uns est notoire), non, ce n'est plus le même style, parce que ce n'est pas dans le même esprit, parce qu'il ne pouvait pas rester le même, après deux siècles de progrès, d'évolution, de réformes sociales et politiques!

Eh bien, la musique sacrée du XVIIIe siècle fut acceptée comme musique sacrée, bien qu'elle ne fût plus « palestriniana ». Que l'on accepte donc au XIXe siècle la musique sacrée, comme elle jaillit, inspirée des conceptions qui forment l'art en général de notre temps, sans les législations obstinées et artificielles que la congrégation des Rites conseille malheureusement, exigeant des hommes d'aujourd'hui les sentiments des hommes d'hier.

Nous voici au terme presque sans nous en être aperçus; nous allons parcourir la route avec les principaux personnages, s'entend, en commençant par ce même Alexandre Scarlatti qui nous a donné déjà l'impulsion au chapitre précédent.

Scarlatti fut donc un écrivain fécond de choses ecclésiastiques; il a laissé deux cents compositions, messes, vêpres et motets, musique de style académique peut-être, et plus progressiste que celle de Durante, bien qu'antérieure. Durante fut un auteur exclusif de musique d'église et se ressentit plus que personne de la réforme de Palestrina.

Elève de Scarlatti, il prit au grand maître l'art magique du contrepoint mélodique, mais il s'avoua impropre au théâtre, justement parce qu'il reconnaissait nécessaire, pour la logique dramatique, la musique déclamée de Scarlatti; il lui semblait toutefois qu'elle conduisait l'art à sa ruine, ne voulant pas et ne pouvant pas comprendre qu'elle sacrifiât ses premières prérogatives pour servir le sens matériel de la parole ou du dialogue.

A ce point de vue, Durante illustra son puritanisme par la plus sainte des convictions. Sa conception aurait dû réussir à détruire l'idée de la musique appliquée au drame; car, autrement, ce que firent Scarlatti, puis Gluck, et les auteurs modernes, était, est encore la seule façon rationnelle d'employer la musique à cet effet.

Par contre, Durante se dédia avec la ferveur d'une âme convaincue, à la musique sacrée, et il réussit à dépasser son maître; dans la sienne domine l'ascétisme intuitif, la foi pure et sereine; il n'effleure jamais le mélodrame, que d'autres musiciens ne surent pas éviter dans la musique religieuse. Il devina seulement la *prière*, la priere mystique, idéale et divine; il y fut correct et maître en l'art du contrepoint, mais non pas pédant au point de fermer le chemin à la beauté.

Sa méthode resta la base de la célèbre école de Naples; il développa les théories tonales ébauchées par Monteverde, il basa sa doctrine sur l'idée d'une expression générale ou synthétique, par laquelle la musique pourrait rendre la conception concrete du sujet.

A ce propos, nous savons qu'il corrigeait toujours l'élève suivant son propre jugement, en vertu de l'émotion et de la beauté, et nous savons qu'il s'écria un jour : *Je ne sais pas pourquoi je corrige ce que vous faites et je vous conseille de le changer et de le refaire; mon sentiment seul me guide et me certifie que je ne me trompe pas; mais tenez pour assuré que les maîtres qui viendront après moi feront de mes conseils autant d'axiomes, qui deviendront des règles infaillibles.*

Durante était simple dans ses manières et ses vêtements; bon, modeste, actif. Il eut pour élèves Pergolesi, Traetta, Jomelli, Piccinni, Sacchini, Guglielmi, Paisiello, Fenaroli.

Il se maria trois fois. Sa première femme fut insupportable; il aima les deux autres, toutes deux simples servantes, passionnément.

Le plus grand éloge qu'on lui ait jamais adressé tient en cette phrase de Rousseau :

« Durante fut le plus grand harmoniste d'Italie, c'est-à-dire du monde. » Ces paroles expriment un éloge qui doit rendre l'Italie orgueilleuse.

Il fut suivi et chanté par Vinci, Hasse, Traetta (avec son fameux *Stabat Mater*), Jomelli (avec un célebre *Miserere*); Pergolesi, dont les compositions sacrées sont immortelles et connues de tous; Piccinni, qui en écrivit plutôt pour imiter ses contemporains que par vocation; Paisiello, Cimarosa; Zingarelli traça un sillon ineffaçable dans cet art : on a de lui un *Miserere* qui va de pair avec les *Messes* et les *Requiem* de Luigi Cherubini.

Dans les écoles napolitaines, le développement de la musique sacrée fut soutenu surtout par *Nicolo Porpora*, et davantage encore par *Guglielmi*, beaucoup aussi par *Sacchini, Anfossi, Coma, Manna*, tandis que *Leonardo Leo* s'élevait à des hauteurs imprévues, imité ensuite dans la forme par *Farinelli, Ser-*

rao, *Caffaro*, *Tritto* et plusieurs autres, qui furent jugés dignes d'être remarqués, mais que nous jugeons seulement des producteurs, et seulement tels, sans valeur parce que le besoin ou l'opportunité de la production fit alors accepter ce qui rappelait si facilement la grandeur des quelques élus, créateurs et génies.

Parmi ces derniers, puissant et par conséquent discuté, obligé de lutter, de gagner pas à pas l'estime, puis l'admiration, *Antonio Lotti* fut un maître vraiment grand. Il perpétua son propre talent en celui de son élève, non moins célèbre, *Baldassare Galuppi*, dont le premier « fiasco » au théâtre est célèbre, et fut suivi de cinquante années de triomphes interrompus seulement lorsqu'il se consacra à la musique sacrée, qu'il éleva à une hauteur assez considérable pour être placé parmi les meilleurs.

On doit citer *Bertoni*, qui laissa entre autres choses une *Messe de Requiem* célèbre; *Furlanetto*, qui fut une véritable gloire de la musique religieuse, et fit ensuite de célèbres élèves. Mais l'histoire liturgique enregistre encore le nom immortel *de Benedetto Marcello*, qui naquit à Venise en 1686, et dont la gloire brilla tout entière au XVIIIe siècle. Ce fut une gloire assez forte pour qu'aujourd'hui il soit toujours universellement connu, et reconnu, après Palestrina, pour un des plus grands musiciens, dont le nom se propagea par tout le monde.

De famille patricienne (il est probable que ses parents ne songèrent jamais que leur nom recevrait de l'art un accroissement de célébrité), il étudia pour son plaisir, mais il s'appliqua tout de suite à la discipline sévère du contrepoint, après avoir abandonné le violon, dont la mécanique l'ennuyait. Il est impossible d'enregistrer les ouvrages musicaux de Marcello; il fut particulièrement remarquable dans la musique sacrée, il ne la délaissa que pour plier sa muse personnelle à la musique académique : les *Oratorios*, les *Cantates* et quelques *Sonates*.

Toute son immense production consiste dans des *Psaumes*, des *Messes*, des *Vêpres* et *Motets* qui sont tellement nombreux et dispersés qu'il est presque impossible d'en dresser une liste complète.

La Grande Messe dite *Messone* est l'œuvre liturgique la plus importante que l'on connaisse; elle réunit toutes les qualités meilleures de son génie. Aujourd'hui ce nom immortel est attaché à l'œuvre la plus volumineuse et la plus sublime : les *Psaumes*, monument qui défiera les siècles aussi bien que la coupole de Brunelleschi, la *Divine Comedie* de Dante, la *Transfiguration* de Raphaël, la Messe de Palestrina.

Nous n'entendons pas ici édicter un système d'enseignement ou des procédés d'études; mais qu'il nous soit permis d'émettre une opinion qui est presque un souhait : nous voudrions que les éditions des *Psaumes* de Marcello devinssent accessibles, afin qu'on en popularisât du même coup la connaissance, car nous sommes persuadés que c'est l'œuvre du génie qui nous enseigne l'art dans son expression intime et vraie, plus que toutes les méthodes passées, présentes et futures. L'étudiant, l'étudiant d'avenir, bien entendu, affrontera l'étude des *Psaumes*, il apprendra la grandeur d'un *récitatif*, la conviction sévère d'une production qui devait être l'épanchement naturel des doctrines de l'époque et de celles du grand Maître.

L'étudiant n'entend pas encore à l'école la bonne parole, il ne sait pas que Benedetto Marcello fut un génie et que l'on n'entrave pas le génie par des obstacles; l'étudiant, enchanté de ces beautés classiques, fines, mais éloignées de tout pédantisme, de toute scolastique, serait mis en contact avec notre idéal, par l'exemple d'un des pères de l'art, s'il ne réussissait pas à le comprendre par la production contemporaine qui, cependant, semble ignorer, elle aussi, lorsqu'elle est guidée par le génie, toute la pédanterie de l'école.

Les années que Marcello consacra à l'art furent brèves et suffirent à le rendre immortel. Il avait seulement 42 ans lorsqu'il trébucha dans une tombe de l'église des Apôtres, où il disparut. L'impression fut telle qu'il perdit tout à coup le souvenir des notes, de l'art et de ses séductions; il abandonna la musique et se consacra à la vie religieuse.

Et cependant dans son court apprentissage artistique, il travailla beaucoup, et plus que certains autres que s'y consacrèrent pendant de longues années. Il fut un musicien fécond et il ne valut pas moins dans les lettres.

Homme d'Etat, poète, lettré, musicien, penseur, à 53 ans il rendit sereinement son âme à Dieu, mais il en avait laissé la plus belle partie à l'humanité, enchâssée dans les notes sublimes d'une musique divine.

Bergame compte parmi ses gloires et tient en haute estime le père *Alessandro Barca*, théoricien plus que compositeur, et la musique, surtout la musique religieuse, tira un grand avantage de ses saines théories.

Andrea Serassi, né à Bergame en 1725, composa de la musique religieuse d'un réel mérite. Il appartenait à la famille des célèbres fabricants de Turin, dont nous parlerons par la suite.

Un compositeur puissant, *Simone Mayer*, pourrait être exclu de notre étude parce qu'il est né dans un petit village de la Bavière, mais il vint en Italie dès l'âge de 12 ans, il y fit ses études et composa toute la musique qui le rendit célèbre. Il écrivit 500 compositions sacrées et religieuses, outre la forte production théâtrale qui lui donna tant de célébrité.

Simone Mayer fut un maître affectueux pour Gaetano Donizetti, et ceux qui lisent la correspondance de l'auteur de *Lucia de Lammermoor* ne peuvent pas ignorer longtemps l'affection, l'admiration et la reconnaissance qu'il éprouvait pour son vieux maître.

En 1706, à Bologne, *Giovanni Battista Martini* naissait, connu de tous les musiciens sous le nom de Père Martini. C'est une des plus grandes et des plus sympathiques figures de la famille musicale italienne. On pourrait le comparer à une statue dont les ornements seraient formes par la pléiade de musiciens qui eurent quelque mérite de 1750 à 1780.

A 19 ans, il était déjà maître de chapelle. Il étudia autant que peut le faire une intelligence humaine, et il s'enrichit d'une culture qui dépassa celle de tous ses contemporains; il ne composa pas beaucoup de musique, mais celle qu'il composa appartint, bien entendu, au genre sacré, dans lequel il s'éleva très haut par la profondeur vraiment inusitée du style. Ce fut surtout comme critique historique et musical et comme professeur que le Père Martini immortalisa son nom. Il consacra quarante ans de sa vie à compiler cette *Histoire universelle de la musique* dont il ne réussit, hélas! qu'à publier les trois premiers gros volumes. Pour écrire cette histoire, il acheta, feuilleta et lut 17.000 volumes!!!

Le Pere Martini fut très versé en la sévère théorie du contrepoint, mais il ne sacrifia jamais le beau aux scrupules du pédantisme; ses psaumes à deux

voix, compositions admirables et géniales où le sentiment et la passion dominent, en font foi.

Il est presque impossible de décrire à quel point arriva la célébrité de l'humble frère franciscain. Sa correspondance, recueillie par les soins de Busi de Bologne, atteste que tous les hommes les plus célèbres, artistes, hommes de science, musiciens ou hommes politiques, souverains, princes, laïcs ou clercs, entretinrent avec lui une correspondance ou une liaison personnelle; il fut ainsi choisi comme arbitre dans les différends les plus ardus, privés ou publics. On a dit fort justement que son savoir était illimité. Il dota l'art d'un patrimoine qui vivra avec les siecles, *le Lycée musical,* éternel souvenir, qu'il fonda à Bologne et qui a formé tant de célébrités!

On peut dire aussi que les formes du Père Martini trouvèrent un merveilleux écho dans son propre élève, le père *Stanislas Mattei,* musicien et théoricien insigne, célèbre à juste titre pour ses traités du contrepoint et ses fameux *Partimenti ou basses chiffrées,* qui aujourd'hui encore tiennent la première place parmi les règles rigoureuses de l'école musicale.

Citons brièvement *Gibelli,* autre élève du Père Martini, connu sous le nom de *Gibellone dalle belle fuge,* car pour ce genre de compositions, il prenait le *thème* des airs populaires les plus en vogue, si bien que ses fugues étaient en même temps savantes et agréables à l'oreille.

Stefano Aug. Sarti ne doit pas être omis lorsqu'il s'agit des bons auteurs de musique sacrée, mais sa gloire brilla plutôt au siècle suivant, car il est né en 1784.

Si, au XVIIe siècle, Brescia avait vu surgir dans ce genre de musique un grand nombre de compositeurs de mérite, le XVIIIe siècle ne recueillit que les derniers frémissements de *Alghisi Paris* et de *Pietro Gnocchi,* et ce fut tout.

Un grand nom vient encore sous notre plume, celui de *Luigi Cherubini,* le célèbre Florentin qui, sans être un spécialiste, tient une place aussi élevée dans la musique sacrée que dans la musique dramatique.

La *Messe du Couronnement,* ses deux *Requiem,* le divin *Ave Maria* et plusieurs autres morceaux lui valent un poste éminent dans ce genre.

La justice veut que nous signalions aussi aux érudits les noms de *Pollarolo di Lodi,* de *Lemene, Rigoni, Cappelletti, Groppello, Livraga, Astori, Guadagni,* ce dernier tres connu, non moins que *Minoja,* qui laissa d'admirables choses parmi celles qu'il écrivit pour l'église. On doit aussi rappeler *Gasparini,* qui fut le maître de *Marcello,* et *Lorenzo Gregori,* qui fonda la société de Sainte-Cécile à Lucques.

Nous nommerons également tous les *Puccinni* de Lucques, qui, de père en fils, illustrèrent leur nom comme écrivains de musique sacrée, maîtres de chapelle et organistes.

Luigi Boccherini (1743-1805) est un musicien tel, qu'il mérite non seulement qu'on soit son biographe, mais encore son critique. Nous citons ici le maître malheureux et l'immortel auteur de 374 œuvres musicales en tous genres, parce qu'il écrivit des *Messes,* des *Oratorios* très appréciés, et un *Stabat Mater* qui fut jugé un chef-d'œuvre. Nous nous occuperons de Boccherini d'une façon plus étendue, pour mettre en lumière autant qu'il nous sera possible cette grande figure artistique, lorsque nous traiterons de la *musique de chambre* instrumentale, dans laquelle il s'affirme comme un génie.

Giuseppe Sarti, dont nous avons déjà parlé et qui fut maître de chapelle à la cathédrale de Milan, en fut un lui aussi; il faut citer encore *G.-B. Sammartini,* à qui nous consacrerons plus loin une appréciation moins écourtée, enfin *Bonifazio Asioli,* dont les Quatre Messes sont très goûtées.

A la fin du XVIIIe siècle naquirent *Generali* et *Coccia,* qui dotèrent l'art sacré de pages admirables. *Caligari,* Vénitien, est, au contraire, du commencement du siècle; il est l'auteur, entre autres choses, d'un *Pange lingua* qu'on exécute encore. Et à propos du modeste prêtre qu'était Caligari, le devoir et la justice veulent que nous répétions qu'il fut le premier à découvrir la théorie des *Résolutions de la basse fondamentale,* faussement attribuée à Rameau.

Paër, de Parme, écrivit de l'excellente musique sacrée. *Clara Maria,* de Pistoie, en écrivit de fort belle qui eut le grand honneur d'être estimée et recherchée en Allemagne, en Angleterre et surtout à Paris.

D'autres sont dignes d'un souvenir : *Giratini, Manfredini, Gherardeschi,* et cent et cent autres moins célèbres, dont les seuls noms formeraient des listes qui n'ajouteraient rien aux idées générales de notre critique.

Il faut nous arrêter davantage sur l'origine, la décadence et la restauration de la musique sacrée à Rome, surtout à cause de la fameuse Chapelle de la Basilique, qui aurait dû stimuler son développement et sa culture.

Dans la basilique du Vatican, après le réformateur Palestrina (1500), plusieurs maîtres se suivirent; ils continuèrent humblement le *style* du grand musicien, sans le génie de la création, sauf *Bernabei,* qui sut exprimer des idées personnelles, et *Nicolo Jomelli,* qui s'affirma un compositeur de premier ordre, *Domenico Scarlati* et *Guglielmi.* Il ne faut pas oublier *Chiti, Anfossi* et *Casali* de Saint-Jean de Latran, qui eurent de la doctrine et un sens artistique délicat, mais qui n'avancèrent pas d'un pouce sur le chemin tracé par Palestrina, dont le disciple le plus parfait et le plus pur nous semble être *Allegri :* un *Miserere* de ce dernier est dans toutes les mémoires.

Il est curieux et bizarre qu'à Rome, où la musique sacrée aurait dû être aimée et cultivée avec le plus de perfection et de suite, les baroques compositeurs flamands, énergiquement balayés par Palestrina, régnaient sans conteste, et les sublimes traditions du *roi de la musique* disparaissaient une à une, vaincues par la mauvaise habitude d'évoquer des formes libres qui ne correspondaient plus à l'esprit de la divinité.

Cette critique peut sembler arbitraire ; nous sommes guidés, depuis le début de cette étude, par l'amour du progrès avant toute chose, et par progres nous entendons la beauté et la noblesse du but à atteindre. Si on est conduit à la pauvreté d'imagination, d'inspiration, à la faiblesse en somme de la force organique, en s'éloignant des formes de Palestrina, nous faisons la part des tendances naturelles qui sont fatalement destinées à évoluer avec leurs époques, mais nous voudrions au moins une *sincérité d'action* qui nous dévoilât la physionomie du siècle, qui ne pouvait plus être en 1800 ce qu'elle était en 1500.

Les historiens de la musique ne firent pas cette distinction, et ils eurent la faiblesse de recommander aux modernes toute la production sacrée du XVIIIe siècle. Nous ne saurions faire ainsi. *Benedetto Marcello, Scarlati, Leo, Durante,* voici les grandes figures qui éclairent la musique religieuse dans ce siècle d'or. Si le reste attira l'attention et même la renommée, ce

ne fut qu'un pâle reflet, ils n'avaient pas la vertu puissante des étoiles éclatantes qui projettent leurs rayons sur les siècles futurs.

La décadence fut désastreuse. Au commencement du XIXe siècle, l'Eglise est revenue aux errements du XVIIIe siècle, peut-être un peu différents, mais qui n'en sont pas moins d'anciens errements. Par contre, un second Palestrina ne vint pas, et le fameux *malentendu*, dont nous avons déjà parlé, surgit, pour ne pas vouloir mettre à profit l'antique adage : « De deux maux choisissons le moindre; » et le moindre était d'accepter, même dans l'Église, l'expression des sentiments de l'époque. Au lieu d'écarter Rossini parce qu'il avait écrit la *Petite Messe solennelle* avec sincérité, et qu'elle reflétait le type musical du temps, on devait encourager cette hardiesse, fonder des écoles, afin d'enseigner le *juste milieu* pour la musique d'Église, c'est-à-dire employer toutes les ressources que l'art pouvait alors offrir. On préféra que les compositeurs du XIXe siècle s'affublassent maladroitement d'oripeaux des auteurs du XVIe siècle, et... nous savons tous quels furent les résultats. Manqua-t-il la force mystique? la culture des *moyens?* Avait-on oublié le caractère de la tonalité? Le fait est que cette musique fit déserter les fidèles et fatigua même les ministres du culte. Les compositeurs de peu profitèrent du contretemps; les cavatines et les cabalettes, sur le moule des morceaux célèbres, sans en être, ornèrent délicieusement les chœurs. Peu à peu l'Église se remplit non seulement de simples dévots, mais de gens de toutes les religions et même sans religion, qui accouraient pour entendre l'*air* du ténor, le *solo* du violoncelle et la *Marche triomphale* de l'offertoire... improvisée par le maître de chapelle sur l'orgue, avec un carillon, une grosse caisse, sur le motif du finale de l'œuvre à la mode.

La musique n'eut jamais, à notre avis, à supporter un malentendu plus cruel. La Congrégation sacrée des Rites, un beau jour, défendit ces nouveaux usages... et ce fut alors que le malentendu s'accentua tout à fait; la sainte congrégation imposa le retour aux sacrées traditions de la musique de Palestrina, et malheur à qui ne s'y conformerait pas!!

Qu'arriva-t-il? Une nouvelle mascarade, un mensonge impudent adressé à Dieu, avec un sentiment artistique emprunté à la musique du XVIIIe siècle, qui était déjà un déguisement de celle de Palestrina, car nos pauvres compositeurs modernes n'ont jamais connu, n'ont jamais étudié ce grand homme, tandis que Rossini avait probablement une teinte de l'ancienne musique.

D'ailleurs, tous les écrivains mélodramatiques du XVIIIe siècle écrivirent pour l'Église; le célèbre Salieri fit une Messe de *Requiem*, où ne ressortaient que les qualités médiocres de ce compositeur fécond et génial, soit parce qu'il manqua d'inspiration pour cette *Messe*, soit, peut-être, parce que son esprit musical ne s'accommodait pas d'une telle musique.

Nous serions par trop long si nous voulions citer tous les auteurs plus ou moins bons qui cultivèrent la musique sacrée au XVIIIe siècle. Les chapelles furent aussi nombreuses que les duchés, les principautés, les seigneuries, nous allions dire les fiefs et les bourgades. Et toutes eurent quelque bon compositeur.

La grande épopée de la musique sacrée qui débuta par l'école de Rome avec Palestrina se ramifie en celle de Naples, qui s'illustra avec les Scarlatti, les Leo, les Durante, les Porpora, les Zingarelli, et en celle non moins célèbre de Venise, sur laquelle plane au-dessus de tous le nom de Benedetto Marcello. Il est, selon nous, le véritable phare de l'art religieux vers lequel tous les yeux doivent se diriger, pour l'étudier, l'approfondir, l'adorer, non certes l'imiter aujourd'hui, mais apprendre dans ses psaumes immortels cette sainte théorie du beau, du sublime, du vrai, qu'aucune école de contrepoint ne pourra jamais enseigner.

LA MUSIQUE SYMPHONIQUE ET LA MUSIQUE DE CHAMBRE

C'est une bien triste période que le XVIIIe siècle pour la musique de chambre en Italie.

Lorsque ce fut vraiment de la *musique de chambre*, elle s'amoindrit à tel point qu'elle ne méritait même plus le nom de musique.

Que le lecteur ne prenne pas en mauvaise part notre jugement sévère. Nous ne voulons pas dire que notre *musique de chambre* du XVIIIe siècle n'ait eu aucune valeur; nous déplorons seulement la mesquinerie de la production, la personnalité restreinte, l'exclusivisme presque total pour un seul genre.

Il faut tout d'abord expliquer qu'on entend par *musique de chambre* toute la musique qui n'est écrite ni pour le théâtre ni pour l'église, et qui, par conséquent, règne dans les Académies et les Concerts.

Quel thème fertile en discussions critiques!

On peut dire d'abord que la *musique de chambre* est la seule *musique pure;* qu'elle ne doit pas faire partie du théâtre, où l'on sous-entend un drame, un dialogue, un langage, une parole; qu'elle n'appartient pas à l'Eglise, qui exige la pensée définie d'une prière, d'une invocation à la divinité, par l'esprit humain, traduite en paroles. C'est l'art musical en soi et par soi qui existe, enveloppe et convainc par la seule vertu de sa propre essence et grâce à la beauté esthétique de cette essence.

Cette définition nous entraîne à convenir que la musique, simplement telle, parce qu'elle a jailli du cerveau humain sans l'aiguillon et la raison d'être de la pensée humaine, surpasse en valeur tous les autres arts. — Elle constitue alors la *création des créations*, querelle de mots, si l'on veut, mais qui exprime à merveille l'idée du fait psychologique.

D'ailleurs on dit d'un thème musical que c'est une pensée; mais cette pensée n'est pas calquée sur l'image d'un objet; il ne peut, à lui seul, exprimer cette image. — Pour émettre les rares sons qui doivent constituer ce motif, il faut un créateur; ce motif devient à son tour la création de l'artiste, *l'être* physiologiquement plastique d'une idéalité, concrète et positive cependant.

La musique est en son essence une simple émotion subtile et naturelle, qui exprime l'état d'âme du musicien conforme à celui de l'auditoire. Si la pensée humaine traduite en paroles réclame le langage des sons, la musique semblera facilement appropriée au sens de cette pensée. L'image vivante et reproduite par la parole se présente d'abord à la fantaisie du musicien, aussi bien qu'à celle de l'auditeur; il ne faut pas plus d'un instant pour saisir la phrase musicale, mais cet instant suffit pour que l'impression précédente domine, tandis que la seconde reste un peu incertaine. Les lois éternelles du *rythme*, du *caractère*,

pourront toujours, mieux que tout, persuader nos esprits et associer le second empire à la clarté du premier. — Si l'image poétique, concrète et plastique, est absente, la musique s'empare d'abord de notre esprit, de même qu'elle est l'impulsion spontanée de l'auteur. — La *beauté* de la musique vocale est donc une beauté *provoquée*, ou, pour le moins, *motivée;* la beauté de la musique pure, c'est son contenu métaphysique, son *au delà* des préoccupations spéculatives de l'idéal humain; c'est une beauté qu'on ne peut comparer à des choses concrètes, telles que la splendeur du ciel ou le parfum d'une fleur, telles que la joie du sacrifice, l'amour, la foi.

Et pour cette expression surhumaine, la musique est un art divin qui est à mille lieues de distance des autres arts, qui n'a pas même avec eux le moindre point de contact, ni de comparaison.

Ces saines théories devraient pouvoir se généraliser, et l'on verrait la foule commettre moins d'erreurs, la foule qui est inconsciemment et fatalement le souverain juge de la production musicale. Et ces erreurs disparaîtraient, non seulement de la foule des profanes, mais encore des professeurs médiocres et timides qui semblent illustrer simplement l'opinion du vulgaire; ils ne craignent pas d'apporter dans l'exercice de leur propre mission les mêmes erreurs consolidées par des affirmations meilleures et plus fortes, qui passent pour des vérités solides et consistantes!

Nous n'écrivons pas un *traité d'esthétique;* il n'est donc pas nécessaire de nous attarder plus longtemps sur ce sujet. Cependant, comme des étrangers s'affirmèrent d'une façon éclatante à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe dans le champ de la musique pure, ponr arriver, avec Chopin et Beethoven, à presque changer la nature musicale, nous avons cru utile de faire une allusion à l'importance de cette forme de l'art, d'autant que notre XVIIIe siècle nous en offrira peut-être de très nombreuses et très grandes.

La *musique de chambre,* ou académique, eut toujours un moindre succès en Italie. En traçant ces lignes, nous ne suivons pas les anciennes coutumes de nos collègues et prédécesseurs qui trouvèrent et trouvent toujours a louer le passé, et tout a négliger, presque à dédaigner, dans le présent. — Nous parlerons amplement de nos grands compositeurs de musique académique, Boccherini, Cherubini, etc.; nous commencerons même par un rapide regard à *G.-B. Sammartini,* qui, peut-être, ne connut pas l'importance de la première œuvre *symphonique;* mais nous serons ensuite obligés de nous arrêter et de considérer d'autres objets, car si nous voulions exalter la gloire de XVIIIe siècle comme musique académique en Italie, nous dirions des choses fausses, bien que ces choses fausses aient toujours rempli les chroniques de tous genres.

D'ailleurs, si tous les compositeurs du XVIIIe siècle encombrèrent les salons de leurs *gavottes* et de leurs *menuets,* il n'en est pas moins vrai que ces productions sont toutes coulées dans le même moule, bien loin comme valeur esthétique de ce qu'avaient fait Bach, Corelli, Frescobaldi et autres grands compositeurs du siècle précédent.

N'est-ce pas une erreur, par exemple, de considérer le *menuet* et la *gavotte* d'invention française, alors qu'il faut nommer pour cela Lulli, un Italien? Car Lulli naquit à Florence en 1633, et à Paris, où il passa sa vie, il apporta le tempérament, le caractère de la musique italienne. — On voulut même (et pendant de longues années) qu'il fût l'auteur de l'hymne national anglais *God save the Queen,* tandis qu'on trouva un beau jour le manuscrit *original* de cette musique parmi les papiers de l'Anglais Carey!

La production symphonique de Sammartini a, au contraire, une réelle et grande valeur. — Il naquit à Milan, au commencement du XVIIIe siècle, et il est mort en 1775. — Sammartini fut tellement fécond que le nombre de ses ouvrages approche le chiffre de 3.000. Le nom de Sammartini est sans doute populaire en Italie? — Bah! — Pourquoi? — Parce que..., disons le vrai, cela ébranlerait fort l'édifice de la *musique pure* en Italie, car, ainsi que disait le pauvre Villanis, si elle fut le berceau de Sammartini, elle n'eut jamais de culte pour lui! Sammartini est donc une exception, un hasard? Nous penchons sincèrement pour l'affirmative. Si nous avions suffisamment d'espace, nous exposerions mieux notre opinion; il faut nous contenter d'y faire allusion.

Etant donné que la musique est l'expression personnelle de chaque race, nous devons remonter aux caractéristiques spéciales des deux races les plus musicales du monde : la race latine et la race teutonne. — Si nous admettons que la musique soit le reflet des caractéristiques d'une race, il est facile de traiter, même brièvement, l'argument.

Les Latins sont expansifs, sociables, entreprenants; ils aiment le bruit, la lutte; ils vécurent et ils vivent d'espérances et d'illusions, de sourires, des cieux et de la mer, du parfum des fleurs, de jouissances faciles et immédiates; ils parlent beancoup, ils raisonnent peu, étudient moins encore et ne pensent presque... jamais! C'est un triste tableau de notre race, mais à quoi bon le déguiser par de menteuses paroles? D'ailleurs toutes ces caractéristiques ont leurs contre-parties : une sincérité d'action incomparable, une affabilité qu'on nous envie, une initiative turbulente souvent, mais qui justifie le classique adage : « Audaces fortuna juvat! »

Les Teutons, les Allemands, les races du Nord, présentent un caractère diamétralement opposé. — Ils sont calmes; ils méditent encore plus qu'ils ne raisonnent; leur attachement au foyer est proverbial; ils ont l'amour inné de l'étude; ils se livrent aux spéculations intellectuelles avec sang-froid, presque avec un secret calcul; ils abandonnent de parti pris tout élan et toute passion; ils s'acharnent, avec le zèle sympathique des mystiques, à découvrir ce qui est lointain et obscur; ils ont une soif ingénue du mystère dans la vie, la religion, la légende; ils négligent toute frivolité, tout ornement extérieur. — Voici de nombreuses divergences psychologiques et physiologiques de races. — On conclut, en observant les deux littératures : l'une est charmante, romanesque, légère; l'autre est lourde, scientifique, mystique et héroïco-romantique. — Si l'on descend jusqu'aux plus humbles caractéristiques, les Latins s'habillent en partie pour se faire admirer, les Germains seulement pour se bien couvrir; les Latins font de la cuisine un art, les Germains y voient simplement un besoin organique de l'existence; les Latins prient avec l'esprit ailleurs, les Germains ont presque toujours l'esprit tourné vers la prière; enfin les Latins croient par habitude, les Germains par conviction. Les Latins se divertissent d'une femme, les Germains la révèrent après Dieu; les Latins sont tout à tous, les Germains chacun pour soi. — Avons-nous démontré suffisamment les principales

divergences des deux races? Oui, sans doute, sauf les exceptions, qui, comme on sait, confirment la règle.

La musique est une des plus vives, des plus palpitantes expressions d'un peuple; ces deux peuples si divers exprimeront en une musique différente leur caractère opposé. — Et la différence consistera plutôt dans l'usage quotidien de cette musique que dans sa pensée intime, c'est-à-dire dans le but et l'usage de cette expression humaine et spontanée.

La musique, simple jouissance des sens, devait naître et croître chez les peuples latins; la musique, jouissance de l'âme, logiquement devait être produite par la nation allemande. Celle qui émeut sensuellement, divertit, retient la foule et la conquiert avec le charme de l'élan phonétique, fut pour les Latins un triomphe, une épopée, une explosion de communion sociale ininterrompue; celle qui s'élève timide et pure, presque silencieuse, de l'intimité d'une âme recueillie dans une solitude mystique, fut un besoin réflexe et merveilleux chez les Germains, un portrait muet, mais véridique, de toute leur nature, qui existe en soi, par soi et pour soi, chacun jouissant du produit de soi-même, relisant et se trouvant dans ce produit de soi-même plus entier, plus vrai, plus immuable!

Le XVIIIe siècle théâtral italien se répandit, il est vrai, même dans les pays du Nord; on lui fit un accueil enthousiaste, car il n'est pas de peuple qui soit sourd à la beauté immédiate, surtout si elle est facile et sensuelle. — Le lieu même, le théâtre, qui est pour tous les peuples un lieu de plaisir, devait en procurer beaucoup, et du meilleur, avec notre production.

Mais doit-on nier pour cela le tempérament musical allemand, lorsque tous savaient alors par cœur la musique de Bach, et qu'on exécutait dans tous les coins un quatuor de Haydn? Non, en conscience. Et cependant, tout notre glorieux théâtre du XVIIIe siècle ne trouva pas un compétiteur allemand; nous ne voulons pas compter Mozart, qui fut une exception et commença en Italie, parce qu'il *savait* que le genre était plutôt fait pour nous. — Nous entendons parler de la pluralité et de la foule des compositeurs? Non. — Les Allemands mêmes ne le déplorèrent pas, n'éprouvèrent aucune jalousie contre nous, qui représentions à nous seuls le théâtre musical de l'époque; bien au contraire, ils applaudissaient nos œuvres, mais ils se retiraient ensuite chez eux, et toutes les familles se réunissaient autour du classique pupitre et recommençaient à jouer le quatuor. — Leur vie musicale s'absorbait dans le quatuor; ces voix soumises des quatre instruments, c'était leur propre voix, c'était l'expression soumise de leurs pensées, c'était le langage de leur âme même. — Ce quatuor est encore tout cela et le sera toujours.

Ce fut donc par lui que la *musique de chambre* débuta, pour ainsi dire; ce fut par lui qu'elle progressa et s'étendit par le monde; et c'est lui qui, en suscitant d'immortels génies, reste le grand producteur de cet art si fin! La conclusion s'impose : la musique pure, art divin en lui-même, est plutôt l'expression des races germaniques, tandis que la musique appliquée aux passions humaines exprimées par la parole, est le privilège de la race latine.

G.-B. Sammartini composa toute la musique symphonique qui le rendit, au siècle suivant, si populaire à la science biographique; mais Joseph Haydn mit à profit la musique créée par lui et porta la symphonie à un tel point de perfection qu'il devait ensuite, avec Mozart et Beethoven, prendre possession de l'art musical et s'emparer du sceptre de la nouvelle conception de la musique, pure expression de sa propre beauté, et transformer presque complètement la signification de son existence.

Reprenons maintenant l'œuvre du fondateur, suivant toute probabilité, de la *musique de chambre* instrumentale en Italie. — Sammartini écrivit donc les premières symphonies, qui furent exécutées par un orchestre *sui generis* sur la plate-forme du château de Milan, *pour le plus grand plaisir des citoyens* (con grande diletto dei cittadini). C'est ainsi que s'exprime la Gazette Milanaise par la plume de son critique, auquel nous sommes redevables de plusieurs naïvetés qui ont fait les frais de l'histoire musicale italienne.

Tous les critiques même, par la suite, assurèrent que les compositions de *Sammartini, symphonies, quatuors, trios et sonates*, etc., étaient de très belles choses, riches d'inspiration et de savoir, dont quelques-unes furent publiées à Paris, à Londres et à Amsterdam.

Le docte Carpani fait, il est vrai, allusion à des *symphonies-ouvertures* de Lulli; mais il les appelle des compositions de style *monarchique-symphonique* (!), parce qu'elles sont écrites de manière à ne laisser dominer qu'un seul instrument pour le chant, tandis que les autres ne s'occupaient que de l'accompagnement. Cela ne pouvait donc égaler la *musique symphonique* proprement dite, parce que, moins la parole, il est évident qu'il s'agissait d'*airs* dont la mélodie était jouée au lieu d'être chantée. — Toujours suivant les dires de Carpani, Sammartini fut vraiment le premier à composer trois ou quatre parties *réelles* pour l'orchestre.

Mais, après ce premier vagissement, la musique symphonique passa directement à son vrai père, Joseph Haydn, qui fut sans conteste, à ce point de vue, le plus intéressant de tous les musiciens des siècles passés. — Et cependant (la rumeur en vint jusqu'à lui), il se mettait en colère chaque fois qu'il supposait qu'on pût croire que Sammartini lui eût inspiré le principe de son style ou, pour le moins, de son genre.

Pourtant Carpani, dont on ne peut douter (car Haydn fut son idole exclusive), affirme honnêtement et loyalement que Haydn emprunta beaucoup au style du maître milanais, qu'il qualifie de *très original* et riche d'idées et d'inventions. Et Carpani fait même des comparaisons entre certaines compositions de Haydn et celles de Sammartini, où l'on trouve des points de contact très voisins. De plus, il nous dit que Sammartini introduisit l'usage du « mordente », des notes syncopées, des contre-coups d'archets, des notes piquées et continuées. Toutes ces nouveautés caractérisent, toutefois avec plus de charme, la musique de Haydn. — Le célèbre critique remarque encore que Sammartini donna aux violons les parties concertantes, en les délivrant de l'accompagnement. il fit agir les *seconds violons* de façon toute différente des *premiers;* et bien d'autres choses encore qui équivalaient alors, dans le genre symphonique, à une véritable création. Il ajoute que le fait le plus frappant est que le célèbre Gluck, qui fut son élève dix ans de suite, avait coutume de dire que tout ce qu'il savait, il le devait à son maître. — Or, qui connaît la grandiloquence de la *polyphonie* orchestrale

de Gluck, doit en tirer la même conclusion que Carpani, c'est-à-dire que Sammartini fut vraiment le maître du genre, l'initiateur vaincu seulement par Haydn, parce qu'il... avait du génie!

D'ailleurs Rousseau fit hommage à Sammartini d'un éloge sans limite, de même Burney et Quanz.

C'est probablement pour cela que, dans sa patrie, le musicien pré-auteur est presque inconnu, qu'on ne fait jamais allusion ni à lui ni à son œuvre, quand on veut *retourner à l'ancien;* ou que Milan, *par un pur hasard* de chronologie illustrée, donne son nom à une ruelle perdue dans les champs!!

Le comte d'Harrach, qui fut gouverneur de la Lombardie Autrichienne, transporta la musique de Sammartini à Vienne, où elle plut extrêmement. On l'exécuta dans tous les concerts journaliers. — Haydn en entendit certainement une grande quantité chez le prince Esterhazy. — Il était garçonnet, à l'âge des impressions vives, et l'impression fut si forte qu'elle ne s'effaça plus et qu'il ne sut pas avoir un autre style. — Mais si le style fut, en embryon, celui de Sammartini, Haydn, génie infini et multiforme, le revêtit de beautés mélodiques et polyphoniques, au point de mériter un jour le sceptre du domaine symphonique.

La musique symphonique au XVIIIe siècle en Italie se concentre à notre avis sur trois têtes : Sammartini, Boccherini, Cherubini. Pour entourer ces trois sommités, nous devrions répéter les noms de tous les musiciens qui nous ont offert une matière si ample dans le champ théâtral et dans celui de la musique sacrée. Tous ces musiciens composèrent, qui plus, qui moins, des Quatuors, des Sonates et des Cantates : Anfossi, Asioli, Guglielmi, Paisiello, Cimarosa et d'autres se signalèrent dans ce genre, mais... *ce n'était pas leur affaire.* L'art n'en tira qu'un avantage presque nul, et les étudiants d'aujourd'hui n'en tireraient aucun enseignement utile. Mais l'art et les étudiants devront toujours méditer l'œuvre féconde et l'étonnant génie de *Boccherini,* que Haydn vénéra, et dont certains disent qu'il s'inspira.

Il naquit à Lucques en 1743, et il fut un violoncelliste excellent et passionné. Compositeur de génie, il eut une extraordinaire facilité de production.

Parmi les 366 compositions dont les Sonates pour violon et piano, duos, trios, quatuors, 155 célèbres « Quintetti », « Settetti », « Ottetti », symphonies, concertos, un fameux Stabat Mater, les Oratorios, les Cantates, les Messes, etc., etc., il n'y en a pas une dont on puisse dire que c'est une œuvre médiocre d'inspiration, faible ou de modeste construction.

Suivant nous, la vraie *musique de chambre* de cette époque se concentre presque dans le merveilleux musicien, dont la grandeur est plus célèbre que populaire cependant, peut-être par suite de notre tendance des plus faibles pour la musique pure, défaut dont nous avons même trop parlé plus haut.

L'art instrumental note dans l'œuvre de *Cherubini* des Quatuors admirables, un célèbre Quintetto et toutes les ouvertures de ses œuvres sublimes qui peuvent aller de pair avec celles de Beethoven, Gluck, Mendelssohn et Mozart.

Le style grandiose et polyphonique, la largeur hardie, la genialité des *motifs,* la richesse des modulations et surtout l'instrumentation savante, font de ces *ouvertures* de véritables et splendides poèmes symphoniques.

Si nous voulions encore énumérer toutes les *Cantates* de circonstance, tous les *madrigaux,* tous les *hymnes,* les *sonatines,* nous ne saurions finir.

Nous consacrerons un passage de notre chronique à la *musique de chambre* particulière au piano, en citant les grands maîtres didactiques, parmi lesquels le XVIIIe siècle compte deux champions éminents, *Scarlatti* et *Muzio Clementi.*

L'Italie tira une grande gloire de ces deux grands maîtres de clavecin. Ils tinrent leur chaire artistique pendant presque tout un siècle, et ils fondèrent les principes esthétiques et didactiques qui devaient donner naissance à toutes ces grandeurs immortelles qui atteignirent leur plus grand développement avec les Schumann, Chopin et Beethoven.

Cette branche importante de l'art musical nous offre matière à réflexion sur la fausse direction prise par l'Italie, malgré les affirmations de ces deux célébrités, dans un siècle si rapproché du nôtre, que nous en fîmes même des contemporains. Et dans ce champ, aussi bien que dans le domaine symphonique, il est douloureux de constater que notre pays se laissa abuser par l'exagération de sa propre nature; elle interpréta d'une manière triviale le caractère noblement idéal de ces premières sources, tandis que l'Allemagne, même l'Angleterre et la France, jusqu'à la Russie, surent les recueillir avec profit.

Il y aurait matière à écrire un livre très amusant sur l'étude du piano au beau milieu du XIXe siècle en Italie. On aurait la triste illusion d'être revenu aux temps du *rococo* et de la décadence la plus humble, si nous ne pensions pas que la crise musicale italienne fût, à cette époque, le reflet d'une crise générale. Le théâtre, l'Eglise, la musique académique, tout fut emporté au souffle des passions politiques déchaînées, qu'on n'aurait pas pu conjurer, même si cette époque n'eût marqué précisément l'aurore de notre « Risorgimento » et de cette époque patriotique qui dura plus de 25 ans, étouffant tout idéalisme artistique qui ne fût pas en relation avec l'élan national ou les conspirations. — Un rayon de gloire brilla seulement pour les premières œuvres du Nord, qui brandit tres à propos l'étendard de la révolution avec la flamme inattendue et turbulente d'une musique caractéristique et populaire.

Tout le reste de l'art, hélas! se confondit en un leurre très humble des sens, comme si l'esprit italien eût craint, en donnant à l'art un atome d'idéal, d'enlever celui qui, unanime et sacré, devait s'alimenter seulement de patrie et de rédemption.

La musique de détail, la musique intime, voulut être un écho immédiat de celle qui faisait du théâtre un comice patriotique permanent. Tous, artistes ou non, voulurent jouir de petites parcelles de cette facile jouissance qui animait la foule au plus haut degré, la répétition du motif d'un chœur, d'un air qui empruntait sa force aux circonstances, éloigna toutes les créations du clavecin, ces créations immortelles qui revivaient seules d'une existence idéalisée, indéfinie. Les malentendus se mélangerent; le rythme suffit à remplacer le manque de l'idée; ce fut un triomphe des natures médiocres, si promptement sympathiques aux masses populaires. — Le mal fit gangrène; un principe moral devint un vice, une idée sublime une habitude vulgaire, l'évocation d'une chose sainte et sacrée un ramassis de choses nulles et hybrides; le goût, et même le bon goût, perdit la juste mesure; un passe-temps matériel détruisit l'idéal d'un grand prin-

cipe; le laid, le méchant, le mauvais, l'horrible, trouvèrent peu à peu goûts et intelligences assez dépravés pour les mettre au rang du beau, du bon, de l'excellent, du sublime. Le commerce mit à profit le hasard opportun et s'enrichit en vulgarisant l'épidémie.

Nos ballets eux-mêmes se complurent à ce que la conscience des descendants devait condamner au bûcher; mais il n'est point de maladie qui ne laisse pas de trace, si petite soit-elle, et aujourd'hui encore, après tant d'efforts de réhabilitation, une famille bourgeoise juge qu'une Romance de Mendelssohn, un Nocturne de Chopin ou un « Adagio » de Beethoven sont de la musique impossible! Hélas! et nous avons doté le monde d'un Scarlatti et d'un Clementi! Et l'Italie est la patrie de Palestrina et de Marcello!

*
* *

Nous devons donc à *Domenico Scarlatti* le principe de l'art du clavecin dans le vrai sens du mot. Il est cependant difficile d'admettre que l'influence de J.-Sébastien Bach fut tout à fait étrangère à la conception que Scarlatti s'était faite de l'art du piano. Son style est, il est vrai, plus clair, plus simple, plus franc, mais la nature des fugues, de ses Gigues, de ses Gavottes, Sarabandes, Courantes, etc., révèle quelque peu d'imitation du grand Allemand.

Girolamo Frescobaldi, à la moitié du XVIIe siècle, avait écrit les premiers morceaux du même genre, oui certes, et pour être scrupuleusement sincère, on devrait plutôt donner à Frescobaldi cette gloire, d'autant que Haendel et Bach s'inspirèrent certainement de lui pour leur production si belle qui (éternelle histoire du genre humain) devait ensuite retourner à la source dont elle était partie. Bach précéda de quelques années seulement notre Scarlatti (c'est encore vrai), ou pour mieux dire la période du clavecin; mais ceci doit et peut avoir suffi à éveiller l'imagination du grand musicien italien, auquel on ne pourrait adresser aucun blâme pour avoir souri aux rayons du grand soleil allemand, le plus grand compositeur, à n'en pas douter, de l'Europe au XVIIIe siècle.

Bach mourut à Leipzig en 1750, Scarlatti à Naples en 1757. Scarlatti parcourut les principales villes d'Europe alors que Bach triomphait avec ses compositions. Bach suivit, selon nous, pour le piano, la voie tracée par Frescobaldi, et Scarlatti italianisa, illustra en partie, popularisa la forme et l'idéal de Bach dans cette branche.

Il est cependant indiscutable que la création de Scarlatti est ce que l'on peut obtenir de plus beau, de plus original et de plus imprévu.

Son style est plus brillant que pathétique, tandis que les *airs* de Bach sont des chefs-d'œuvre de mélancolie; les sonates (courtes et loin encore de la forme que lui donneront les Mozart, les Haydn, Beethoven et notre Clementi, qui en fut, dit-on, l'inventeur) sont des compositions solides et dégagées, d'une modulation riche et où domine ce fameux entre-croisement des deux mains inventé par lui cette fois, peut-être pas très esthétique, mais qui fut imité par tous les maîtres du piano.

Scarlatti étant devenu, sur la fin de sa vie, obèse, ne pouvait plus croiser les bras; ce petit jeu disparut aussitôt de ses dernières compositions.

Le monde italien (musicalement parlant et nous le disons, nous, Italiens sincères) se rappela et se rappelle encore surtout Scarlatti, pour la *fugue du chat.* Tous les recueils d'anecdotes racontent en effet celle du chat de Scarlatti, qui, en passant sur le clavier, toucha les notes qui donnèrent au Maître le *thème* de la fugue! Mais le souvenir du chat ne suffit pas pour apprécier l'art du grand Scarlatti, et nous sommes convaincus que parmi ceux qui connaissent de nom la *fugue du chat*, bien peu l'ont entendue. Non vraiment, ce futile épisode ne suffit pas; nous voudrions que toutes les écoles de piano eussent quelque lumière au delà de la commune culture (hélas! elles ne l'ont pas!) et fissent de Scarlatti la doctrine, le catéchisme pour les fermes étudiants. Il est erroné de croire que cette musique soit difficile; nous ne serons pas suspects, n'est-ce pas? Nous voulons le progrès, mais que nous offre le progrès pour le piano? Dieu nous garde d'y penser; dans l'attente du restaurateur moderne, que l'on prenne donc l'ancien Scarlatti, qui est dans sa production multiforme, originale et indépendante... plus moderne que nous. Peut-être savons-nous à peine et faiblement l'interpréter!

Nous entendons parler, bien entendu, de l'Italie. Dans le domaine du piano moderne, la musique d'un Mendelssohn, de Mozart, Schumann, Beethoven et Chopin suffirait à remplir deux mondes et deux siècles à venir. Et le moderne dans les autres pays nous a offert des Rubinstein, des Tchaïkowsky, des Grieg, des Oll. Olsen, des Fauré, des Godard, des Brahms, des Raff, des Taüsig. Nous?... nous avons le golfe de Naples et un piano dans chaque port de mer pour répéter les *Tarentelles* et les *Canzonettes!!* Ne nous accusez pas d'être un critique partial comme Fétis ou Berlioz, de dissimuler la vérité au désavantage de notre pays, car Dieu sait que si nous devions parler de notre XVIIe siècle musical, comme nous eûmes déjà à le faire, le nom seul de Bellini nous arrêterait pendant une centaine de pages; nous voudrions que le lecteur étranger nous criât : « Assez, nous avons compris qu'avec votre Bellini vous avez eu le plus grand génie mélodique de l'humanité! » Mais ce qui est vrai est vrai. Quant à l'art du piano, si noble expression de la musique pure, nous dormons depuis un long moment.

D'ailleurs, disons-nous bonnement, nous avons toujours Clementi pour sauver la situation et maintenir notre nom à la tête de cet art! Eh oui, nous nous sommes tous crus poètes parce que, il y a des siècles, nous en avons possédé quatre, très grands; nous nous sommes tous crus peintres parce que Raphaël, le Titien, Léonard, naquirent sur notre sol; tous musiciens... parce que depuis la gloire des célèbres compositeurs dont nous avons tant parlé, nos nourrices nous ont appris à balancer notre petite tête en cadence au rythme flatteur d'une barcarolle napolitaine accompagnée de la guitare. Mais quant à être pour cela un peuple d'artistes, il est permis d'en douter.

L'art... est-il nécessaire de nous répéter? Nous avons déjà exposé notre conception de la musique pure et comment nous n'avons pas été précisément ses interprètes ni ses disciples les plus spontanés!

Muzio Clementi tient certes très haut notre drapeau dans l'art du piano, et c'est pourquoi nous laissons dormir ses pauvres cendres dans la célèbre abbaye de Westminster à Londres, près de la tombe des Stuarts, à côté de Gladstone! Tous les étrangers demandent à voir la tombe de Clementi, mais quand le guide montre à un Italien la tombe de Clementi: « Qui donc est-ce? pense l'Italien; cet homme a dû se tromper, il voulait dire le pape Clément, de la famille des Stuarts! » Nous exagérons peut-être et

de parti pris notre pessimisme, qui, atténué, est très près de la vérité!

Muzio Clementi était né à Rome en 1752; puis, élevé chez l'Anglais Beckford, il étudia Bach, Haendel et Scarlatti; il étudia en même temps les langues modernes, il eut une culture générale très étendue, et il devint très vite, à 22 ans, un artiste complet et parfait.

Clementi se voua au piano; après avoir appris tout ce qui faisait la grandeur de ses trois prédécesseurs, il forma à son tour son génie personnel, qui est une fusion ingénieuse du romantisme et du classicisme : il dramatisa le piano, c'est-à-dire qu'il lui fit exprimer toutes les nuances du sentiment. Cet art, avec Clementi comme chef d'école, devait se transmettre à ses élèves Cramer, Field, Bertini, Kalkbrenner, Moscheles, pour ne citer que les principaux.

L'art de Clementi? Qui donc peut affirmer qu'il l'interprète exactement? Les fameuses études de *Gradus ad Parnassum?* Oh! cela, oui, tout bon professeur de piano, instinctivement, conseille ces études à tous les dilettantes, ses élèves, qui ne font par la suite que « taper » des *motifs d'opéra* ou des *airs à danser!* « Eh oui, dit le maître, chacun sait que les études sont ennuyeuses, prenez patience! » Voici le seul adjectif : « ennuyeux », dont le maître daigne qualifier les cent compositions qui forment l'œuvre la plus considérable qu'on ait jamais écrite pour piano, et qui, si elle ne lui est pas supérieure, est au moins l'égale du *Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach. Quant à nous, nous souhaiterions une tout autre culture, un tout autre début, un tout autre but dans les études, avant d'affronter cette *méthode* sublime, qui donne, en cent études, cent Sonates, toutes de style, de caractère et de physionomie diverses.

Pour ne rappeler du grand compositeur qu'une seule de ses œuvres les plus utiles à l'étude du piano, nous citerons les célèbres *Sonatines*. Qui n'a pas admiré le Mozart italianisé des *Rondeaux* et des délicieux *Primi tempi?*

Comment un enfant doué pourrait-il ne pas être conquis par cet art si judicieusement gradué pour arriver jusqu'à lui, tout en conservant dans leur pureté les tendances classiques et l'éclectisme des formes? Cette musique ne vieillira pas, elle correspond à toutes les aspirations modernes; elle conduit par la main, anxieusement, le ferme étudiant vers la compréhension future des œuvres plus difficiles; après celles de Clementi, il pourra affronter sans crainte même celles de Haydn, les *Bagatelles* de Beethoven, les *Gigues* de Scarlatti, les *Romances* de Mendelssohn. A ce point de vue, le XVIIIe siècle italien servit l'art; la production fut petite, mais très grande sa valeur.

Nous ne pouvons en dire autant du violon, s'il faut être sincère. Ce n'est pas une affirmation lancée à la légère. Nous savons tous que *Corelli* (né en 1653) porta à une très grande hauteur l'art du violon. Les *Concerti grossi* étaient et sont encore ce que l'on peut imaginer de plus noble, de plus châtié et de plus fin. Ce génie de la mélodie concédait rarement à la virtuosité mécanique des *agilités* inconsidérées et aériennes. Tout était musique d'expression, même les *Allegri*. Nous n'entendons pas cependant méconnaître la valeur de son célèbre successeur immédiat : *Giuseppe Tartini*. Il fut, sans conteste, le plus grand exemple de l'art du violon au XVIIIe siècle en Italie. Mais, tout en l'admirant, nous déplorons aussi le commencement de cette *virtuosité* dont la célèbre *Sonate du Diable* de Tartini nous semble le prélude, un peu artificiel, qui devait rejoindre le point culminant, lorsque Paganini (que le XVIIIe siècle vit naître) monte à de vertigineuses hauteurs dans l'exécution des difficultés les plus infernales. Même si les *Adagio* se maintiennent exempts de toute floriture, nous voudrions faire entendre notre opinion : les *qualités* d'un chant exécuté sur le violon ne sont pas toujours examinées de très près; ces cantilènes passent souvent pour ce qu'elles ne sont pas, à cause de l'effet indiqué plus haut, le son glissé sur les cordes avec des liaisons et des douceurs mignardes. Les chants pour piano, au contraire, ceux de Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Schumann et Chopin, par exemple, *contiennent* dans leur essence la beauté esthétique intime, parce que l'instrument ne peut offrir aucune des ressources que nous appellerons *décoratives*, inhérentes au son de la corde et surtout au son du violon.

Tartini fut un grand violoniste; il écrivit beaucoup de musique symphonique de valeur, et il mérite une des premières places parmi les célébrités musicales du XVIIIe siècle italien.

Nous ne faisons pas ici la biographie de ces hommes remarquables, qui eurent dans leur vie des épisodes romanesques, intéressants, mais point nécessaires pour notre étude. C'est pourquoi nous passons, sans plus, à *Nardini*, Toscan, disciple fidèle de *Tartini*, son maître, auteur lui aussi de musique pour violon dans ce style alors en vogue. *Rolla* de Pavie n'est pas moins célèbre; plus grand que lui encore, *Allinoni*, Vénitien, qui écrivit 43 Sonates et 36 Concertos. Il faut citer *Giordini, Giordani, Locatelli* et *Campagnoli*.

Et lorsque le XVIIIe siècle allait se fermer à la gloire sur la renommée qui le rendit à juste titre orgueilleux, un autre éminent musicien entrait dans la vie pour l'art : *Nicolo Paganini*, le souverain des violonistes, dont s'occupera celui qui nous succédera pour traiter dans cette Encyclopédie la musique en Italie au XIXe siècle.

***

La *musique vocale de chambre* ne fut pas très cultivée au XVIIIe siècle. Rappelons seulement *Clari*, de Pistoie, qui mourut en 1738, auteur de certains Duos et Trios à *basse continue* très célèbres, c'est-à-dire avec l'aspect de « partimenti » en basses chiffrées. Nous étions donc bien loin de l'application aux petites compositions poétiques d'une ou deux strophes, d'*airs* de théâtre, ainsi qu'il arriva d'une façon exagérée, au siècle suivant.

Mais les chanteurs et les maîtres à chanter compensèrent par leur talent la sécheresse de cette musique : *Farinelli, Gabrielli, Goziello, Caffarelli*, la divine *Catalani*, l'*Aguiari* dite « la *Bastardella* ». *Garcia* père, né à Madrid, mais Italien des plus purs dans l'application et l'expression de son art, sans oublier ceux qui se consacrèrent à l'enseignement comme *Gizzi, Mancini, Andreozzi, Bordogni*, qui laissa des méthodes excellentes, aujourd'hui encore appréciées; *Ronconi*, ténor, qui fut le maître des meilleurs chanteurs de la fin du siècle; *Aprile*, dont le solfège et les vocalises sont classiques et impérissables.

Il n'y eut pas alors de célèbres organistes : pourquoi enregistrer ici des noms qui n'ajouteraient rien à la valeur d'une histoire? Toutes les églises en eurent à la douzaine, mais l'instrument, hélas! ne correspondait pas encore à la sévérité et à la majesté de la musique sacrée. *Caligari* laissa un nom dans ce

genre. Les auteurs de bonne musique pour la voix ne manquaient pas, et l'orgue subit dans cette période le même sort que le piano.

Ce que nous disons peut sembler étrange à ceux qui croient ingénument aux merveilles du passé. L'orgue au XVIIIe siècle négligea cependant l'art grandiose de Frescobaldi, Haendel, Bach, et on commença en Italie à chevaucher derrière l'imitation des virtuosités vocales du théâtre, ce qui servit de prélude à la triste histoire de l'orgue au XIXe siècle, qui se continua lâchement jusqu'à nos jours, pour la plus grande offense du temple, le déshonneur de l'art et le scandale des fidèles qui désireraient prier!

Et ce qui est curieux à constater, c'est que, au milieu d'une telle décadence d'auteurs et d'exécutants de quelque talent, l'industrie de l'orgue fut prospère et glorieuse en Italie.

Après l'invention de la balance pneumatique due à Förnes, l'organiste de Weltin, l'usage de l'orgue et la fabrication, qui en est la conséquence naturelle, s'étendirent chaque jour davantage. Mais les orgues du type ancien des Antegnati de Brescia demeuraient célèbres; les fabriques des Azzolino, des Ciaja, des Tronci et des Agati de Pistoie; des Biroldi, Lombardo, Ramai de Sienne, des Serassi et des Bassi de Bergame, des Lingiardi de Pavie, progressèrent. Callido, Vénitien, avait déjà fabriqué en 1795 trois cent dix-huit orgues. Il y eut des fabriques à Turin, à Parme, à Bologne, à Mantoue et à Milan.

Il sembla que l'étranger nous dépassât à un certain moment, mais le XIXe siècle reprit avec plus de science la fabrication du XVIIIe, et aujourd'hui nous n'avons pas de rivaux dans cette industrie, si ce n'est qu'il nous manque, sauf exception, des exécutants.

***

Il y a peu de grands noms à signaler parmi ceux qui eurent avec l'art musical d'étroites relations; parmi ceux mêmes dont on parle beaucoup, on rencontre celui de *Rainieri Calzabigi*, qui écrivit des livrets pour Gluck; il était né à Livourne en 1715. C'était une intelligence forte et profonde, et quelques-uns sont bien près de penser qu'il fut l'inspirateur du célèbre musicien allemand, dans sa grande réforme.

Carlo Goldoni, l'immortel Goldoni, dans les premiers temps de sa vie d'aventures, écrivit de modestes livrets d'opéra, pour des compositeurs alors très célèbres, Galuppi par exemple, mais ces ouvrages ne témoignent d'aucune personnalité; elle fut absorbée plus tard par l'œuvre du grand comique, extraordinaire et géniale, originale entre toutes.

Carpani, critique illustre et lettré, aussi bien qu'excellent musicien, acquit une grande célébrité pour ses fameuses lettres *Haydine e Rossiniane*. Il défendit sans trêve l'auteur du *Barbiere di Siviglia*, alors que les gros bonnets de la critique italienne disaient joyeusement de lui d'inimaginables choses. On pourrait enrichir ses connaissances musicales en étudiant les volumes de Carpani, car, outre l'habileté et la justesse de la critique, il parcourt, à vol d'oiseau il est vrai, presque toute l'histoire de l'art de son siècle, avec des citations, des observations de tous les temps et de toutes les époques. *Carpani*, né à Côme en 1752, fut, sans aucun doute, un des hommes les plus intéressants de l'Italie de ce temps-là.

Dall' Olio, élève du *P. Martini*, laissa une histoire de la musique qui a du prix; *Felice Romani* était au XVIIIe siècle encore adolescent, et sa précocité, qui annonçait une destinée si glorieuse, disparut tout à coup.

Nous n'avons pas étudié exclusivement l'œuvre de *Petro Metastasio*, le plus grand, le plus fécond poète de l'Italie dans le genre théâtro-lyrique, car nous jugeons, comme nous l'avons déjà dit, que les œuvres de Metastasio sont des créations spontanées de son génie infini, qu'elles inspirèrent les plus célèbres compositeurs et ne furent pas inspirées par eux.

En effet, l'*Olympiade*, pour n'en citer qu'une, fut mise en musique par Pergolesi, Jomelli, Piccini, Sacchini, Paisiello, Caffaro, Anfossi, Galuppi, Cimarosa, et peut-être encore vingt autres! On voit d'après cela que ce n'était pas un poème fait sur *commande*. La plus forte raison de la diversité des résultats artistiques est là tout entière, mais la discussion serait inutile maintenant, elle appartient à ceux qui s'occupent du théâtre musical et de ses différentes phases.

Metastasio fut le classique romantique par excellence. L'histoire grecque et romaine, la mythologie, défilent dans ses nombreux écrits, nimbées de poésie. Il apparaît au XVIIIe siècle la figure la plus italienne qui soit, et il est si étroitement uni à l'histoire de la musique, que nous sommes heureux d'achever avec lui cette chronique de notre art, d'autant que l'auréole poétique de Metastasio rappela sur nous les regards du monde entier dans un réveil de la confiance aussi juste que nécessaire.

Tandis que notre beau ciel redevenait clair et serein, après le coucher des astres qui l'avaient empourpré, au beau milieu de notre pays, dans le plus modeste coin, dans la plus modeste maison, un enfant prenait par la main le vieux XVIIIe siècle et lui promettait un successeur digne de lui; l'enfant souriait au vieillard qui s'endormait tranquille, car il avait bien confié son riche héritage.

Le faible écho qui se perdait dans le lointain se confondit avec l'écho qui murmurait plus près; la dernière note du siècle d'or était une étincelle toute petite, mais éclatante, qui devait illuminer le nouveau siècle.

Le nom de *Gioachino Rossini* grava dans un granit impérissable la date de 1792 et donna à l'Italie une gloire que les siecles passés n'eurent jamais et que les siècles futurs ne verront peut-être jamais plus.

M.-A. SOFFREDINI, 1913.

VI

XVIIIE ET XIXE SIÈCLES

1792 A 1837

Par G. RADICIOTTI

PROFESSEUR AU LYCÉE ROYAL DE TIVOLI (ROME)

et A. CAMETTI

ROSSINI ET SON ÉCOLE

GIOACHINO ROSSINI[1]

SA VIE ET SES ŒUVRES

1. — Premières années (1792-1810).

Les dix premières années du XIXe siècle venaient de s'écouler, lorsque se montra à l'horizon musical de l'Italie un nouvel et lumineux astre, qui devait faire sentir son influence non seulement dans son propre pays, mais aussi hors des confins de sa patrie, et particulièrement en France et en Allemagne. J'entends parler de Gioachino ROSSINI, « le soleil d'Italie », comme le salua Henri Heine. La première représentation de sa *Cambiale di matrimonio* (1810) marqua une ère nouvelle pour l'histoire de l'opéra.

Gioachino Rossini naquit le 29 février 1792 à Pesaro, jolie ville des Marches[2] où le culte de la musique est traditionnel[3]. Son père, Joseph Rossini, de Lugo (Romagne), surnommé *Vivazza* pour sa belle humeur, s'était établi en 1789 dans cette ville, où il exerçait la profession de trompette public au service de la commune. L'année suivante il y épousait une femme du peuple, Anne Guidarini, née à Pesaro.

En 1796, lorsque Pesaro fut occupé par les Français, *Vivazza* se rangea sous le parti des républicains et fut au nombre des plus enthousiastes et des plus actifs. Mais, le gouvernement du pape ayant été bientôt rétabli par les armes autrichiennes, et un procès contre les Jacobins (c'est ainsi qu'on appelait alors les libéraux francophiles) ayant été instruit, *Vivazza* perdit sa place.

Privés de ce traitement annuel qui, quelque modeste qu'il fût, leur suffisait, avec quelque autre petit gain, pour vivre modestement, Rossini et sa femme furent obligés de chercher leur propre entretien dans la vie errante du théâtre. Joseph jouait du cor dans les orchestres, pendant qu'Anne, qui, quoique complètement ignorante en musique, était douée d'une voix discrète et d'un heureux instinct musical, jouait les rôles de *prima donna*[4]. A l'entretien de la famille concourait aussi, de son côté, le jeune Gioachino, avec sa belle petite voix de soprano[5], pour laquelle, dès la septième ou huitième année de son âge, il était recherché par les maîtres de chapelle de Lugo et de Bologne.

Vivazza, après avoir perdu son emploi, avant de s'établir dans cette dernière ville, fit retour dans sa ville natale, Lugo, et y resta quelques années; son fils y prit des leçons de chant et de piano du prêtre de Lugo, D. Joseph Malerbi[6], dont il fut l'élève jusqu'en 1806, lorsque son père, s'étant aperçu des pro-

1. Jusqu'à present on n'a pas une Vie complète et appuyée de documents de ce tres célèbre maître. La plupart de ses biographies sont pleines d'inexactitudes et de fautes, de details romanesques et de bons mots qu'il ne prononça jamais. Quant au materiel des notices, la biographie de Zanolini (Bologne, Zanichelli, 1875) est la moins inexacte; celle de Silvestri (Milan, 1874) est une des plus riches, mais elle est trop confuse. A l'egard de la critique, celle de Sittard (Leipzig, 1882) est trop sévère et même injuste; celles d'Azevedo (Paris, 1865) et de Pougin (Paris, 1871) trop indulgentes. L'etude de Dauriac (*Rossini*, Laurens, sans date) est breve, mais juste et impartiale.

Les notices presentes sont le résume d'une longue étude biographique-critique sur Rossini que je prepare depuis longtemps à l'aide de documents, de sa correspondance et des journaux de l'epoque, en tenant compte des plus recentes publications, apportant une nouvelle lumiere sur la vie et l'œuvre du grand Pesarese.

2. Clement (*les Musiciens célèbres*, Paris, 1887), Naumann (*Italienische Tondichter von Palestrina bisjetz*, Breslau, 1883), Dauriac (*Rossini*, etc.) et d'autres font de Pesaro une ville de Romagne!

3. Pesaro fut de tout temps fécond en esprits adonnés à la musique. La theorie et la pratique, le chant et le jeu des instruments, l'art de les fabriquer, en un mot toutes les branches de la musique trouverent toujours dans cette ville des personnes qui les ont cultivées et excellerent dans leur art. Il suffira de rappeler ici, parmi les compositeurs, Pellegrini (XVIe siècle), Zacconi (id.), Sabbatini (XVIIe siècle), Albertini (XVIIIe siecle), Federici (XVIIIe-XIXe siècles); parmi les chanteurs, Bruscolini (XVIIIe siècle); Bassi, créateur du rôle de *D. Juan* (id.), et Bianchi (XIXe siecle); parmi les violonistes, Bini, élève de Tartini, et Tommasini (XVIIIe siècle). Voyez Radiciotti, *la Musique a Pesaro* dans la *Cronaca musicale* de Pesaro, Xe annee (1906, nos 2 et 3).

4. Elle ne fut donc ni *première entre les premières chanteuses* de son temps, comme l'ecrivit son biographe Zanolini, ni *seconda donna* ou *choriste*, comme d'autres ont soutenu. Sa carriere fut très brève (elle chanta dans les theâtres de Bologne, de Ferrare, Ostra, etc.). S'etant adonnée par nécessité à la vie théâtrale, elle l'abandonna dès que son fils fut à même d'aider sa famille; ce qui ne se fit pas beaucoup attendre.

5. Le grand Pesarese conserva jusqu'au delà de la quarantaine sa voix belle et delicate qui, la puberte finie, passa au registre de baryton, et il s'en servit bien des fois dans des cercles particuliers. Lorsque, par exemple, en novembre-decembre de 1823, il fit sa visite triomphale à Paris et à Londres, il chanta, s'accompagnant au piano, quelques-uns de ses airs dans les salons du duc de Berry et dans ceux de la cour anglaise. Souvent il fit de même dans les soirees qu'il avait coutume de donner de 1830 à 1848 chez lui à Bologne.

6. On conserve encore à Lugo (Romagne), dans la famille Malerbi, « le clavecin » sur lequel, au temoignage de Rossini lui-même, s'exerça le grand maitre pendant son sejour dans cette ville. Aucun des biographes de Rossini ne mentionne Malerbi, tandis que la plupart citent au nombre de ses premiers maitres un tel Prinetti, et un tel Palmerini, qui auraient instruit le grand Pesarese à Bologne avant qu'il entrât au lycee.

grès merveilleux du jeune garçon et voyant qu'on en pourrait faire quelque chose de plus qu'un bon chanteur, se décida à le faire entrer au lycée musical de Bologne. Gioachino touchait alors à la quatorzième année de son âge.

A Bologne il eut pour maître le révérend Ange Tesei pour le chant et pour le jeu du piano, et le père Stanislas Mattei pour la composition; mais son propre génie fut son guide principal, et son travail le plus profitable fut la lecture des pages immortelles de Cimarosa, de Mozart et de Haydn. Le cours de ses études méthodiques ne fut pas de longue durée. L'aiglon, connaissant la puissance de ses ailes, était impatient d'abandonner son nid et de prendre son essor. En 1810, trois ans à peine après son entrée au conservatoire, il entrait triomphant dans la carrière théâtrale. Il n'avait que dix-huit ans!

II. — Opéras écrits en Italie [De la « Cambiale di matrimonio » à la « Semiramide » (1810-1823)].

Pendant qu'il était élève au lycée, il avait composé une *Messe* pour une église de Ravenne, un *Graduel* concerté à trois voix, une *Cantate, Il pianto d'Armonia,* exécutée le 11 août 1808 dans les salles du lycée par ses condisciples, une symphonie en *mi* ♭ (1809) qui fut ensuite transportée dans la farce *La cambiale di matrimonio* et quelques morceaux d'un opéra sérieux, *Demetrio e Polibio,* fini et représenté plus tard. *La cambiale di matrimonio,* son premier ouvrage, présentée au jugement du public, parut sur la scène pendant l'automne de 1810 au S. Moisè[1] de Venise. Exécuté par d'excellents artistes, parmi lesquels brillait la célèbre prima donna Rose Morandi, il fut accueilli avec bienveillance, mais non pas avec enthousiasme, comme la plupart des biographes l'ont écrit. Le public y trouva bien des mélodies agréables, jolies et surtout gaies et vives, mais pas assez originales. Des réminiscences de Cimarosa, le plus souvent encore de Generali, paraissaient çà et là. En un mot, cette farce ne révéla pas un compositeur de génie, mais seulement un jeune garçon de talent et doué d'une ardente imagination.

A propos de ce premier essai public du génie de Rossini, il me plaît de corriger ici une faute où sont tombés les biographes du grand Pesarese.

Dès l'époque où Henri Beyle, ce très spirituel écrivain plus connu sous le pseudonyme de Stendhal, admirateur enthousiaste de l'Italie, écrivit dans sa romanesque *Vie de Rossini* que Constance Perticari protégea dès sa première jeunesse le Cygne de Pesaro et s'employa afin qu'on ouvrît les portes du S. Moisé de Venise à son premier opéra *La Cambiale di matrimonio,* la plupart des biographes de l'excellent maître répétèrent que celui-ci fut redevable à une belle et aimable dame d'avoir reçu sitôt à Venise le baptême de compositeur dramatique.

En 1824, M. Fiori, directeur de la revue *Teatri, Arte e Letteratura* de Bologne et ami intime de Rossini, rectifia cette erreur entre toutes les autres de Beyle, et affirma que le Pesarese « se rendit à Venise grâce à l'assistance qu'il eut d'un de ses amis ». Le biographe Zanolini cite le nom du marquis Cavalli de Sinigaglia, mais je puis assurer que cet ami fut vraiment *Jean Morandi,* savant compositeur et très habile maître de chant, qui vécut longtemps à Sinigaglia et qui suivait en ce temps-là sa propre femme Rose (une des plus brillantes étoiles de la scène lyrique) dans ses pérégrinations artistiques à travers l'Italie.

Je tiens ce fait, que je vous cite, d'un élève de Morandi, Archange Boccoli, qui l'entendit plusieurs fois répéter avec une légitime complaisance par son propre maître.

Plusieurs années avant la représentation de *La cambiale di matrimonio,* Joseph Rossini et sa femme, M. Morandi et Mme Morandi, faisant partie d'une même troupe, s'étaient liés d'amitié et parlaient souvent du petit Gioachino et de l'espoir qu'ils fondaient sur son avenir. Lorsque, au mois d'août de 1810, Morandi et sa femme passèrent par Bologne, allant à Venise, la mère de Rossini leur rendit visite et dit au maître les grands progrès que le jeune garçon avait faits et l'ardent désir qu'il avait d'écrire et de faire représenter un opéra; et elle le lui recommanda enfin instamment, comme à une personne à qui l'occasion de le présenter bientôt au public ne pouvait manquer. Morandi promit, et l'occasion ne tarda pas à venir. Au S. Moisè on devait jouer cinq nouvelles farces de cinq différents maîtres. Après le succès éclatant de l'*Adelina* de Generali, l'auteur de la cinquième farce, un Allemand (dont Boccoli ne se rappelait pas le nom), s'éclipsa, laissant l'*impresario* dans l'embarras. Alors Morandi se souvint de Rossini et lui écrivit pour lui demander s'il serait disposé à venir. Pour toute réponse Rossini partit sur-le-champ, et, dès qu'il eut le libretto du poète de l'entreprise, qui était alors Gaétan Rossi, il en composa la musique en peu de jours. Mais, à la première répétition, les principaux acteurs refusèrent de chanter, si l'on ne modifiait et n'allégeait pas l'accompagnement de l'orchestre, qu'ils disaient être si retentissant, qu'il dominait quelquefois leur voix. Rossini, revenu à la maison des Morandi, dont il était le pensionnaire, s'enferma dans sa chambre et se mit à pleurer. Le maître courut le consoler et s'offrit de faire dans la partition les changements qu'exigeraient les vieilles habitudes théâtrales et les prétentions des chanteurs. Le jeune garçon se fia à l'expérience et au savoir de Morandi, et la farce (c'était précisément *La cambiale di matrimonio*) put être exécutée avec le succès que j'ai dit[2].

Encouragé par ce succès flatteur, le maître, après avoir composé une cantate pour la célèbre Esther Mombelli, *Didone abbandonata* (Bologne, 1811), tenta de nouveau le sort de la scène, et avec une facilité surprenante, dans le cours d'une seule année, le temps qui aurait été à peine suffisant à un autre pour copier les partitions, il fit jouer trois opéras, trois farces et un oratorio; *L'equivoco stravagante* (opéra-comique en deux actes, Bologne, théâtre du Corso, automne 1811), *L'Inganno felice* (farce, Venise, S. Moisè, carnaval 1812), *Ciro in Babilonia* (oratorio en deux actes, Ferrare, théâtre communal, carême 1812), *La Scala di seta* (farce, Venise, S. Moisè, automne 1812), *Demetrio e Polibio* (opéra sérieux, Rome, Th. Valle, aut. 1812). Tous ces ouvrages, en dehors de *L'inganno,* n'accrurent pas beaucoup la réputation de l'auteur de la *Cambiale di matrimonio;* ils se ressentaient de la hâte avec laquelle le maître, pressé par la nécessité, les avait écrits; mais la *Pietra del Para-*

1. Nous adoptons ici, contrairement à l'usage général, pour le théâtre *San Mosè,* l'orthographe *S. Moisè,* sous laquelle il a été connu depuis sa création jusqu'à sa démolition (1818), Mosè se disant Moisè en dialecte vénitien. G. R.

2. Rossini se souvint toujours avec reconnaissance du bienfait qu'il reçut de Morandi. Voyez à ce propos mes *Lettere inedite di celebri musicisti annotate,* etc., Milan, Ricordi et C. (1892); 110e page, 1re lettre de Rossini.

gone, opéra-comique en deux actes, qu interprétèrent des chanteurs célèbres tels que la Marcolini, Bonoldi, Galli et Parlamagni, à la Scala de Milan (automne 1812), eut un tel succès que Rossini fut exempté du service militaire. Dans la *Pietra del Paragone* le grand progrès qu'avait fait le jeune auteur était évident; on y trouvait aussi plus d'originalité.

La saison théâtrale à la Scala n'était pas encore finie, que Rossini se trouvait déjà à Venise, appelé par l'entreprise du S. Moisè et du Fenice. Dans le premier théâtre on lui avait proposé le livret de deux farces, *L'occasione fa il ladro* ou *Lo scambio della valigia* et *Il figlio per azzardo* ou *Il Signor Bruschino;* ces farces jouées, l'une dans l'automne de la même année, l'autre dans la saison suivante, saison carnavalesque (1812-13), furent accueillies froidement. Pour le second théâtre il écrivit un opéra sérieux, le deuxième de ce genre, *Tancredi in Siracusa*.

Cet opéra, qui parut sur la scène le 6 février 1813[1], obtint un succès enthousiaste et mit immédiatement l'auteur, qui venait d'avoir à peine vingt ans, au nombre des plus réputés compositeurs de son temps. En vérité, dans cet opéra Rossini révéla pour la première fois sa personnalité; il s'acheminait dans une voie tout à fait nouvelle. Après avoir rompu les entraves du vieux conventionnalisme, il s'abandonna à la fougue de sa propre inspiration; plus de récitatifs *a secco* interminables, mais des récitatifs brefs, où les monologues et les dialogues sont soutenus par la mélodie de l'orchestre; sous sa plume le chant s'enrichit de nouvelles formes, et le morceau d'ensemble reçoit le développement large et architectural qui caractérise le style de Rossini. La réforme apportée à l'opéra sérieux par Rossini se manifeste ici proche de son accomplissement.

Cet opéra, exécuté à Paris lorsque Rossini s'y fut établi, atteignit en 1827 sa deux centième représentation.

Entre tous les morceaux du *Tancredi*, l'air *Di tanti palpiti* resta très populaire pour sa grâce et sa simplicité. On le surnomma *l'aria dei risi*, parce qu'on raconte que Rossini l'aurait improvisé à table dans un restaurant, et précisément pendant qu'il attendait que le cuisinier lui apprêtât le riz à la milanaise.

Le succès éclatant du *Tancredi* fit rechercher plus que jamais les opéras de Rossini et engagea les *impresarii* à augmenter notablement le prix de ses partitions, qu'il préparait avec sa facilité ordinaire et avec une merveilleuse rapidité. Trois mois seulement après la première apparition du *Tancredi*, il faisait représenter au *S. Benedetto* de la même ville *l'Italiana in Algeri* (22 mai 1813), qui obtint aussi un grand succes. Ensuite il revint à Milan, où il écrivit la cantate *Egle ed Irene* (1814) pour la princesse Amelia Belgioioso, pendant qu'il préparait pour la Scala deux opéras, l'un comique et l'autre sérieux : *Aureliano in Palmira* et *Il Turco in Italia* (carnaval et automne 1814). Tous deux furent froidement accueillis, bien qu'ils fussent interprétés par des chanteurs de premier ordre et qu'ils continssent des morceaux d'une valeur indiscutable. La symphonie et quelques morceaux de l'*Aureliano*, qui eut pour interprète le célèbre sopraniste Jean-Baptiste Velluti, furent utilisés ensuite pour le *Barbiere*. Le *Sigismondo*, opéra sérieux, représenté au *Fenice* pendant le carnaval de l'année suivante, eut encore moins de succès. Il tomba le premier soir et ne se releva jamais. Malgré cela, Rossini était toujours le compositeur du jour; sa renommée s'était répandue dans toute l'Italie, excitant l'envie des compositeurs plus âgés, qui se voyaient moins recherchés que le très jeune maître. « Il y a un homme en Italie — écrivait Stendhal après la représentation de l'*Italiana* — dont on parle désormais plus que de Napoléon; c'est un compositeur de musique qui n'a pas encore vingt ans. »

Revenu à Bologne, il composa un *Inno nazionale* pour glorifier le débarquement de Napoléon à Cannes[2]. Ensuite il fut appelé à Naples par l'impresario Barbaja, qui lui commanda un opéra sérieux pour le S. *Carlo*. Ce fut *Elisabetta regina d'Inghilterra*, opéra qui, merveilleusement interprété par la Colbrand, obtint d'immenses applaudissements (8 octobre 1815).

L'*Elisabetta* occupe une place importante dans la série des opéras de Rossini, parce que pour la première fois le maître écrivit *in extenso* dans sa partition les ornements du chant et ce qu'on appelle *passi di agilità*, qui jusqu'alors avaient été laissés au choix et au goût du chanteur. Depuis ce temps, il employa toujours cette méthode, qui fut plus tard suivie par les autres compositeurs. Ce que soutiennent quelques-uns est donc faux, lorsqu'ils disent que Rossini fut le premier à introduire dans les opéras le *canto fiorito*, tandis qu'il en réprima seulement l'abus, en obligeant le chanteur à obéir fidèlement à la volonté du compositeur.

Après le succès d'*Elisabetta*, Rossini fut appelé à Rome (carnaval 1816) et chargé d'écrire un opéra mi-bouffe pour le théâtre Valle, et un opéra bouffe pour l'Argentina, tous deux sur des poèmes de César Sterbini. Le premier fut *Torvaldo et Dorliska*, accueilli froidement; le second, *Il Barbiere di Siviglia*[3], sifflé le premier soir, 5 février 1816[4], principalement par une cabale que menaient les amis du maître Paisiello[5], mais applaudi aux représentations suivantes avec un enthousiasme toujours plus grand. Le *Barbiere di Siviglia* est la plus merveilleuse improvisation qui soit sortie du cerveau d'un artiste. Composé en quatorze jours, cet opéra est néanmoins parfait dans toutes ses parties; et par la perfection de la forme et la fraîcheur de l'inspiration et par la vive

1. Les interprètes étaient la Malanotte et la Manfredini, le ténor Todran et la basse Lucien Bianchi.

2. Tous les biographes, y compris Zanolini, racontent l'anecdote suivante. Les Autrichiens étant rentrés peu de temps après à Bologne, Rossini, dont le nom figurait dans les listes de proscription, pour désarmer les rigueurs du général allemand Stephanini et aussi pour lui arracher un sauf-conduit qui lui était nécessaire pour se rendre à Naples, où il avait été engagé, imagina un tour de sa façon. Il présenta au général *Il ritorno d'Astrea* de Monti à la louange de l'empereur François d'Autriche, revêtu de notes en forme d'hymne. Stephanini n'hésita pas alors à accorder au maître le sauf-conduit qu'il désirait, et y écrivit dessus : « Laissez passer monsieur Rossini, *patriote d'aucune importance.* » On se figure aisément la tête que dut faire le général lorsque, pendant l'exécution de l'hymne par les musiques militaires autrichiennes, il s'aperçut que ce n'était autre chose que l'*Inno nazionale!*

Cette anecdote est cependant démentie par Rossini lui-même dans une lettre du 12 juin 1864 à l'avocat Philippe Santocanale.

3. Le vrai titre de l'opéra était, comme on lit dans le libretto, *Alma Viva* (sic) *o sia L'inutile precauzione Commedia del Signor Beaumarchais; Di nuovo interamente versificata, e ridotta a aduso dell odierno teatro musicale italiano da Cesare Sterbini Romano da rappresentarsi nel Nobil Teatro di Torre Argentina, nel carnevale dell anno 1816, con musica del Maestro Gioacchino Rossini* Roma, presso Giunchi et Mordacchini.

4. Il eut pour interprètes la Giorgi-Righetti, le ténor Manuel Garcia, les basses Zamboni, Vitarelli et Botticelli.

5. Il ne servit de rien au jeune maître de faire précéder son opéra d'un « Avertissement » au public « afin de convaincre pleinement celui-ci des sentiments de respect et d'admiration qu'avait l'auteur du présent drame pour le très célèbre Paisiello qui a déjà traité ce sujet sous son titre primitif ».

peinture des caractères, par l'orchestration nourrie, colorée et élégante, il a, depuis un siècle bientôt, tous les attraits d'un opéra écrit de nos jours.

Pendant que les applaudissements du public romain retentissaient encore à ses oreilles, Rossini fit retour à Naples, où il devait se mesurer de nouveau dans le champ de l'opéra sérieux. Le sujet que lui avait proposé l'impresario Barbaja était des plus tragiques : *Otello* ou *Il Moro di Venezia*, adapté assez mal par le marquis Berio. Cet opéra, écrit lui aussi dans un temps très bref, en vingt jours, constitue sinon un chef-d'œuvre intégral, du moins un opéra d'une grande valeur, qui, malgré les *fioriture* excessives qui le gâtent, fait pressentir l'auteur du *Guglielmo Tell.*

Plus soigné qu'à l'ordinaire est le récitatif, et dans le drame une grande part est donnée à l'orchestre, soit pour la description du milieu, soit pour l'expression des sentiments. Tout le troisième acte est un chef-d'œuvre d'originalité, d'inspiration d'idées et de puissance dramatique. C'est ici que Rossini montra évidemment qu'il savait être aussi grand dans la tragédie que dans la comédie. Et pourtant ce troisième acte, une des meilleures choses sorties de la plume de Rossini, dut être gâté pour plaire à un public qui voulait se divertir et non pas frémir d'horreur. Il n'est pas vrai, comme l'écrivit Blaze de Bury, et comme tant d'autres biographes l'ont répété, que cet opéra fit fureur dès le premier soir (4 décembre 1816[1]). L'argument parut trop tragique, et la catastrophe souleva de vives protestations.

Le maître fut obligé d'y faire des changements. On imagina, en dépit de toute vraisemblance, qu'Otello croyait aux serments de Desdémone et qu'il lui pardonnait. Ainsi à cette merveilleuse scène finale on substitua dans les théâtres italiens un duo d'amour, « Cara, per te quest' anima », tiré de l'*Armida* du même Rossini ! Voilà une autre preuve de l'influence pernicieuse que le milieu exerça sur Rossini.

Avant l'*Otello*, Rossini avait fait exécuter dans la même année et dans la même ville une cantate, *Teti e Peleo*, pour la noce de la duchesse de Berry, et un opéra-comique, *La gazzetta* (T. Fiorentini, été 1816), tombé plutôt par faute du libretto que de la musique. Quoique le maître fût obligé d'écrire précipitamment et sur de misérables libretti que lui imposait son impresario, il y a toujours dans chacun de ses opéras des pages où brille quelque rayon du génie de l'auteur.

Après l'*Otello*, Rossini reprit le genre comique, en écrivant l'un après l'autre les deux opéras *La Cenerentola* et *la Gazza ladra*, deux bijoux du théâtre comique.

La Cenerentola, composée en vingt-quatre jours et représentée au *Teatro Valle* de Rome un mois et demi après l'*Otello*, eut le même sort que le *Barbiere*. Elle ne fut pas comprise le premier soir (25 janvier 1817), mais elle excita le fanatisme dans les représentations suivantes, et devint en peu de temps un des opéras les plus joués sur les scènes comiques d'Italie et de l'étranger. Au contraire, la *Gazza ladra*, opéra mi-bouffe, reçut dès sa première apparition à la *Scala* (30 mai 1817) le plus joyeux accueil.

A la *Gazza* succédèrent deux opéras sérieux, où il parut que le génie de Rossini se reposât afin de reprendre de la force pour d'autres ouvrages d'une plus grande importance.

Ce furent : *Armida* (Naples, S. Carlo, automne 1817), et *Adelaide di Borgogna* ou *Ottone re d'Italia* (Rome, Argentina, carnaval 1818); après lesquels parut le *Mosè* (Naples, S. Carlo, carême 1818), « action tragi-sacrée » où le génie du maître se révéla sous un autre aspect. Il paraissait que la plume qui avait écrit les notes légères, gaies, insouciantes, de la *Cenerentola* et de la *Gazza*, fût peu propre à traiter un semblable argument. Et pourtant, si la musique du *Mosè* n'est pas toujours la fidèle interprete de la situation dramatique et du sentiment qui agite le personnage (la faute d'ailleurs en doit être attribuée à la notation trop menue et aux *fioriture* surabondantes), en bien des lieux elle a le caractère majestueux et pathétique qui lui est convenable, et en quelques points, comme dans la célèbre prière, elle atteint le sublime. Cette prière manquait dans l'opéra le soir de la première représentation; elle fut ajoutée, à la troisième, à la scène du passage de la mer Rouge, qui n'avait pas plu au public napolitain. Rossini l'écrivit en moins d'une heure!

Du reste, il était habitué ou, pour mieux dire, obligé à improviser; les impresarii l'assiégeaient de toutes parts et lui laissaient à peine le temps nécessaire pour fixer sur le papier ses idées. Ainsi, quelques semaines après avoir remis le *Mosè*, il envoyait à Lisbonne l'opéra mi-bouffe *Adina o Il Califfo di Bagdad;* ensuite il se rendait à Naples pour y faire exécuter, pendant le cours d'une saison, quatre nouveaux ouvrages de sa composition; deux opéras sérieux : *Ricciardo e Zoraide* et *Ermione*, et deux cantates : *Igea* et *Partenope* (S. Carlo); puis il courait à Venise pour la représentation d'un autre opéra sérieux, *Edoardo e Cristina* (S. Benedetto), printemps 1819, puis il retournait à Naples, engagé par le théâtre S. Carlo. Il était naturel que, pressé par le temps, il eût recours plusieurs fois à l'adaptation d'ancienne musique, et qu'il ne pût que par intervalles créer du nouveau. Mais ces intervalles n'étaient pas très rares: un an à peine après le *Mosè*, il compose pour le même S. Carlo *La donna del Lago* (24 octobre 1819), de caractère romantique et pathétique, dont le premier acte est un vrai bijou. Cet opéra, qui excita ensuite tant d'enthousiasme et à l'audition duquel Léopardi avoue avoir été ému jusqu'aux larmes, ne fut pas tout d'abord bien accueilli à Naples. On raconte que Rossini, le soir de la première représentation, s'évanouit de douleur; c'était la première fois qu'un insuccès le frappait si vivement. Ce fut, dans la vie artistique de Rossini, la période la plus riche en échecs, d'ailleurs momentanés; ces échecs firent plus de tort aux spectateurs qu'au maître. L'art de Rossini subissait alors une notable transformation, et le public, qui ne reconnaissait plus dans les nouvelles compositions le Rossini auquel il était habitué, ne comprenant pas de prime abord, désapprouvait les premiers soirs pour se raviser ensuite.

Ainsi, si les Milanais avec raison accueillirent froidement *Bianca e Faliero* (Scala, carn. 1820) et si les Romains sifflèrent à bon droit *Matilde di Shabran* (Apollo, 24 février 1821), un galimatias, à la composition duquel concourut la collaboration du maître Pacini, les Napolitains et les Vénitiens ne témoignèrent pas d'une grande intuition en désapprouvant, les uns *Maometto II* (S. Carlo, 3 décembre 1820), les autres *Semiramide* (Fenice, 3 février 1823), le dernier des opéras que Rossini écrivit en Italie.

La *Semiramide* est la plus brillante des partitions rossiniennes, mais aussi la plus surchargée d'ornements. Le style fleuri dégénère ici en baroquisme.

1. Il fut représenté au *Theatre du Fondo;* les interprètes furent la Colbrand, les tenors Nozzari et David, les basses Benedetti et Cicimarra, un assemblage d'artistes de premier ordre.

III. — Rossini à Vienne, à Paris et à Londres (1822-1824).

Avant *Semiramide*, Rossini avait composé une cantate, *La riconoscenza*, qu'il fit exécuter pour la soirée à son bénéfice le 17 décembre 1821 au S. Carlo, et un opéra sérieux, *Zelmira*, que lui avait commandé la direction du théâtre impérial de Vienne, mais qui fut représenté pour la première fois, en guise de répétition, au S. Carlo, le soir du 26 décembre 1821, avec un grand succès. Cet opéra eut le même succès à Vienne, lorsque, au mois d'avril de l'année suivante, il fut exécuté sous la direction de l'auteur. « Quels chanteurs! Quelles voix! » écrivait de Vienne à sa femme le grand philosophe Hégel. — « Grâce, volubilité, vigueur, sentiment, tout y est. Rubini, Donzelli, Tamburini, Lablache, M[me] Fedor! Je n'aurais jamais cru qu'on chantât ainsi sur la terre!... Je comprends bien maintenant pourquoi à Berlin nous nous montrons si hostiles envers la musique de Rossini : c'est parce qu'elle est faite pour des gosiers italiens... Cette musique doit être chantée comme chantent les Italiens, et alors aucune autre ne peut la surpasser. »

Dans *Zelmira* Rossini s'engagea dans une manière différente de celle de ces premiers ouvrages, manière qui s'accentua davantage dans la *Semiramide* et dont *Guillaume Tell* sera le résultat. Il y omit plusieurs traits caractéristiques de son premier style, tels que, par exemple, le *crescendo* et plusieurs moyens de modulation dont il avait fait usage jusqu'à satiété; tandis que de nouvelles combinaisons d'harmonie ou d'instrumentation, et surtout de nouveaux principes d'expression dramatique, germaient dans sa tête, principes qui prendront plus tard leur complet développement.

L'accueil fait par le peuple et par la cour viennois au grand compositeur fut on ne peut plus enthousiaste. Il était accompagné de la célèbre Colbrand, qu'il avait épousée quelques semaines auparavant. Son voyage de noces parut celui d'un prince du sang au milieu de ses sujets les plus affectionnés et les plus fidèles : des visites de très hauts personnages; des audiences demandées par des artistes, des gens de lettres, des célébrités politiques; de somptueux festins offerts par l'élite de l'aristocratie viennoise, des invitations aux dîners de gala chez le prince de Metternich; des ovations de tout un peuple au théâtre et dans les rues. En vain une partie de la presse locale, dirigée par Ch.-M. Weber, jalouse du triomphe d'un Italien, reprochait au public d'oublier un Haydn et un Mozart et de tomber aux pieds de ce corrupteur de l'art. Tous les soirs où l'affiche annonçait la représentation d'un opéra de Rossini, le théâtre se remplissait de spectateurs et retentissait d'applaudissements enthousiastes. « Hier au soir — c'est le même Hégel qui parle — j'entendis le *Barbiere* pour la troisième fois en peu de jours. Il faut bien que mon goût soit terriblement dépravé, puisque je trouve ce Figaro de Rossini cent fois préférable à celui de Mozart. »

Pendant son séjour à Vienne, Rossini alla visiter Beethoven. Le récit que fit le Pesarese lui-même de cette visite est intéressant[1]. Il avait déjà entendu à Milan quelques quatuors du grand symphoniste et en avait reçu une profonde impression. Lorsqu'il eut assisté à Vienne à l'exécution de l'*Héroïque*, il ne put résister au désir très vif de voir ce génie extraordinaire et de lui parler. Carpani, l'auteur connu des *Haydine* et des *Rossiniane*, se chargea de faire la présentation. La visite ne fut pas longue, pour cette raison que Beethoven était alors complètement sourd. Carpani traduisait et écrivait à mesure qu'ils parlaient. Le compositeur allemand félicita Rossini de son *Barbiere* et lui conseilla de ne plus écrire que des opéras bouffes, parce qu'il était d'avis que les Italiens ne pouvaient se montrer excellents qu'en ce genre. Quand le Pesarese voulut lui exprimer sa propre admiration pour ses ouvrages immortels et sa propre reconnaissance de lui avoir permis de la lui exprimer de vive voix, le pauvre vieillard répondit : « Oh! un infelice! » Il lui adressa ensuite quelques questions sur la préparation de la *Zelmira*, et enfin, après lui avoir souhaité une bonne interprétation et l'heureux succès de cet opéra, il le salua en lui recommandant surtout de faire beaucoup « du Barbiere ». Rossini, affligé de l'abandon où était laissé le très grand artiste, employa tous ses moyens pour pousser la haute société viennoise à soulager cette existence difficile, mais il n'y réussit pas.

Vers la fin de juillet de 1822, Rossini était déjà revenu à Bologne. Pendant qu'il jouissait d'un repos bien mérité dans la villa de Castenaso (sur le territoire de Bologne), propriété de sa femme, il reçut du prince de Metternich l'invitation de se rendre à Vérone, où alors étaient assemblés en congrès les geôliers des peuples européens, qui, entre leurs délibérations liberticides, aimaient à être réjouis par les joyeuses mélodies de Rossini. Le maître accepta l'invitation, et composa pour cette occasion quatre cantates : *Il vero omaggio*, donné dans le théâtre Philharmonique de cette ville, le 3 décembre 1822, *L'augurio felice*, *La Sacra Alleanza* et *Il Bardo*, toutes trois exécutées en particulier; en outre, il dirigea le concert offert par Metternich aux plénipotentiaires.

Le succès obtenu par Rossini à Vienne donna envie à d'autres impresarii étrangers d'engager le célèbre compositeur. Celui-ci accepta les propositions que lui fit le directeur du théâtre italien de Londres d'un double engagement, pour lui comme compositeur, et pour sa femme comme *prima donna;* et au mois d'octobre 1823 il quittait pour la seconde fois l'Italie.

Pour aller à Londres il fallait passer par Paris. Lorsque Rossini arriva dans cette ville, le soir du 9 novembre, tout le Paris dilettante, peuple et noblesse, se mit en mouvement pour lui faire fête[2]. On donna en son honneur à l'Opéra-Comique une représentation spéciale du *Barbiere*, à laquelle assista le maître, accueilli avec enthousiasme; un concert dans le palais de la duchesse de Berry, où il se fit applaudir non seulement comme compositeur, mais aussi comme chanteur exquis; un dîner chez M. Paer, directeur de musique à l'Opéra italien qu'on voulait faire passer pour un adversaire du Pesarese; un somptueux banquet, auquel prirent part cent cinquante personnes, parmi lesquelles toutes les célébrités artistiques et littéraires alors présentes dans la capitale de la France.

1. Le récit est rapporté fidèlement par Michotte (*la Visite de R. Wagner à Rossini*, Paris, Fischbacher, 1906, pages 25-33). Schindler, l'un des biographes de Beethoven, affirme erronément que celui-ci refusa de recevoir le jeune compositeur. D'autres (V. par ex. Dauriac, *Rossini*, Paris, Laurens [1906], p. 55) soutiennent que les deux célèbres maîtres se virent, mais qu'ils ne se parlèrent pas. Cela aussi est faux.

2. Ceux qui désirent connaître d'autres notices détaillées sur ce premier séjour de Rossini à Paris peuvent lire l'intéressant volume de M. Jullien, *Paris dilettante* (Paris, Firmin-Didot et C[ie], 1884), p. 67-86.

L'accueil que Rossini reçut à Londres ne fut pas moins enthousiaste, autant de la part de la cour que de la population. Selon l'engagement stipulé avec la direction de ce théâtre italien, il devait diriger en personne la représentation de quelques-uns de ses vieux opéras et en écrire un nouveau, *La figlia dell' aria,* de genre fantastique. Cependant de novembre 1823 à juin 1824 il fit paraître sur la scène *Il Turco in Italia,* l'*Otello,* la *Semiramide* et *La donna del Lago,* composa une cantate, *Il pianto delle Muse per la morte di lord Byron,* qui fut exécutée dans un concert le 26 juin 1824[1]; mais à cause de la faillite de l'impresario du théâtre, déclarée dans les premiers jours de juillet, il laissa à moitié la composition de l'opéra *La figlia dell' aria,* qu'il avait d'ailleurs écrite lentement et à contre-cœur, car le sujet lui était antipathique. Il retourna à Paris pour prendre le chemin de l'Italie[2].

IV. — Opéras écrits à Paris [du « Voyage à Reims » à « Guillaume Tell » (1825-1829)]. Le prétendu silence rossinien.

Mais à Paris, le ministre de la maison royale lui offrit la direction de la musique du théâtre Italien, qu'il accepta avec les appointements annuels de 25.000 francs. Avant de s'établir dans la capitale de la France, voulant arranger ses intérêts en Italie, il partit le 22 septembre 1824 pour Bologne. Il séjourna un mois dans cette ville, et le 2 novembre il était de nouveau à Paris pour prendre possession de ses fonctions.

Le premier ouvrage qu'il écrivit à Paris fut une opérette bouffe en un acte, *Il viaggio a Reims o L'albergo del giglio d'oro,* qu'on lui commanda à l'occasion du sacre de Charles X. Exécutée sur la scène du théâtre Italien en présence du roi et de la cour, en juin 1825[3], cet acte, qui dura trois heures et que le manque d'action fit paraître encore plus long, fut jugé un peu sévèrement par la critique parisienne. Il contenait pourtant des morceaux d'un travail exquis, que l'auteur inséra ensuite dans *Le Comte Ory.* On loua surtout un morceau d'ensemble à quatorze *parties réelles.* « On ne peut rien imaginer — écrivait l'*Etoile* — de plus majestueux que cette masse d'harmonie qui procède sans bruit et avec une clarté admirable. »

Après quelques représentations, Rossini retira la partition.

La réussite de ce premier ouvrage fut cependant salutaire pour lui; il comprit qu'il avait affaire à un public très différent du public italien et s'apprêta à transformer son style. Cela ne put naturellement s'effectuer que par degrés, et après une certaine préparation, à laquelle ne fut pas étrangère l'audition des symphonies de Beethoven et des opéras de Spontini et de Weber, qu'il n'avait pas entendus jusqu'alors. Ainsi, avant de commencer un nouvel opéra, il prit haleine et s'exerça dans la réfection de ses vieux opéras, s'occupant à débarrasser çà et là le chant de ses ornements superflus, à enrichir l'instrumentation, à imprimer aux airs et aux morceaux d'ensemble un caractère plus simple et plus dramatiquement efficace.

Le premier opéra qu'il soumit à ce travail de transformation fut le *Maometto II,* libretto traduit et réduit en trois actes par Balocchi et par Soumet, partition corrigée et augmentée par l'auteur et représentée sous le titre de *Le siège de Corinthe,* au théâtre de l'Opéra, le lundi 9 octobre 1826, avec un immense succès[4].

Cet opéra contient, en effet, des morceaux d'une grande valeur, tels que l'air et chœur de Mahomet et le chœur final du deuxième acte, et spécialement la scène de la bénédiction des drapeaux dans le dernier final. « La musique des deux premiers actes, écrivait le *Pilote,* est certainement de ce célèbre maître, mais celle du troisième ne lui appartient pas; elle est du Dieu de l'harmonie! » Le roi Charles X voulut lui donner une marque de son admiration en lui conférant la croix de la Légion d'honneur[5].

L'opéra resta au répertoire jusqu'au mois de juin 1844, mais l'enthousiasme qu'il suscita les premiers soirs diminua peu à peu, spécialement parce que le drame, ébauché sur le libretto italien par des personnes inexpertes, était froid et languissant[6].

Encouragé par ce succès, Rossini se mit aussitôt à préparer avec les mêmes vues un remaniement du *Mosè in Egitto;* mais cette fois le travail de restauration et de renouvellement fut plus considérable. De deux actes on en fit quatre, et de la première édition il ne resta seulement que sept morceaux; tout le reste fut composé pour les nouvelles situations introduites par Balocchi et Jouy, qui avaient remanié et traduit le libretto. *Moïse,* exécuté admirablement par Mmes Dabadie, Cinti et Mori, par Nourrit et Levasseur, le soir du 26 mars 1827, au même théâtre de l'Opéra, fut accueilli avec enthousiasme. Le public demanda instamment Rossini à l'avant-scene, et il dut y paraître.

« Jouis de ton triomphe, Rossini, — s'écriait Fetis dans sa *Revue musicale,* — il est bien mérité! Tes admirateurs sincères n'ont plus rien à désirer pour ta gloire; tes détracteurs et tes envieux doivent renoncer à une lutte inégale, dans laquelle il ne reste pas même l'espoir d'une résistance raisonnable. Les partisans si chauds de la *gloire nationale* te doivent même de la reconnaissance, car tu viens de prouver qu'on sait chanter en France, ce que leur *patriotisme* s'obstinait à nier[7]! »

Cet opéra marque un très grand progrès dans l'art rossinien, spécialement à l'égard de l'expression et de la peinture des caractères. Le personnage de Moïse (dont le rôle, soit dans les récitatifs, soit dans les cantabiles, est irréprochable) et celui d'Anaïde ont chacun leur vie propre.

1. Cantate pour tenor et chœur avec accompagnement d'orchestre.

2. Il ne séjourna donc pas *cinq mois à Londres,* comme l'écrivent tous les biographes, mais davantage.

3. L'exécution fut parfaite. Y chantèrent la Pasta, la Mombelli, la Schiassetti, la Cinti et l'Amigo; Donzelli, Bordogni, Zucchelli, Levasseur, Pellegrini, Graziani.

4. Lajarte, *Bibliothèque music. du Théâtre de l'Opéra.*

5. Au milieu de la joie de ce grand succès, le maître fut attristé par la nouvelle de la mort de sa mère, qu'il aimait tendrement, survenue à Bologne le 20 mars.

Dans la même année 1827 Rossini publia des *Vocalises et solfeges pour rendre la voix agile et apprendre a chanter selon le goût moderne, par Rossini;* Paris, Pacini editeur; le *Deuxième Quartetto da camera, composé par Rossini et dédié par lui a M. Aguado;* Paris, Paccini éditeur, boulevard des Italiens, nº 11; *Troisième Quartetto da camera composé par Rossini et dédié par lui a Mme Carmen Aguado;* en plus il composa une cantate pour le baptême d'un fils du banquier espagnol Aguado, intime ami de l'auteur.

6. Lajarte, ouvrage cité.

7. A l'insigne historien, biographe et critique belge, parmi ses autres merites est dû aussi celui d'avoir ajouté foi au génie de Rossini, lorsque d'autres l'appelaient un charlatan et un ballon enflé, et d'avoir en même temps indiqué franchement au maître les defauts de sa musique, tandis que les fanatiques, avec leurs louanges exagerées, l'encourageaient à persévérer dans ses erreurs. Rossini montra qu'il avait su profiter des critiques et des conseils qu'il avait reçus de Fetis.

Les morceaux qui plurent davantage furent les introductions du premier et du deuxième acte, les finales du premier et du troisième, et l'air d'Anaïde au dernier acte.

« La variété du style qui brille dans cet ouvrage, — c'est encore Fétis qui parle, — la sévérité de quelques-unes de ses parties, la substitution des convenances dramatiques françaises aux libertés du théâtre italien, la beauté du récitatif, le charme de la mélodie et les effets de l'instrumentation ont trouvé grâce devant les spectateurs les plus classiques. Il aurait fallu plus que de la mauvaise humeur pour ne pas reconnaître un talent supérieur dans l'introduction, dans le finale du premier acte, dans l'ancienne introduction placée au commencement du second acte, dans le finale du troisième et dans l'air d'Anaïde du dernier. Plusieurs morceaux de l'ancienne partition, qui ont été conservés, changent à la vérité quelque chose à notre système dramatique, et y introduisent les *fioritures* de l'Italie; mais si la raison réprouve ces traits qui paraissent opposés aux sentiments dont les personnages doivent être affectés, on ne peut disconvenir qu'il en résulte du plaisir pour les oreilles. C'est une concession, un consentement donné par le public pour la suspension de l'intérêt du drame, à la condition qu'en cessant de l'intéresser on l'amusera[1]. C'est ainsi que l'Italie a toujours compris la musique; Mozart même, le sévère Mozart, a semé dans ses ouvrages des traits destinés à faire briller les chanteurs. »

On ne doit cependant pas croire que tout Paris retentit d'hymnes de louanges pour la musique du compositeur. En public et en particulier, dans les colonnes des journaux et dans les conversations, s'élevaient quelques voix grondeuses, notamment contre les opéras sérieux. On reprochait au maître (et non injustement) les concessions superflues faites aux chanteurs au détriment de la vérité d'expression, « des motifs badins qui déparent souvent les moments les plus tragiques et affaiblissent l'élan de ses plus belles inspirations, des négligences de style », etc. Mais les critiques les plus âpres, qui étaient aussi les plus injustes, lui étaient faites par les professeurs du conservatoire. Le maître Berton déclarait que Rossini était un *bavard*, et sa musique de la *mécanique*; le maître Lesueur ne trouvait dans ses mélodies que des *turlututus*.

Il fallait donc composer un grand opéra qui répondît à tout et à tous. Rossini y avait déjà pensé et s'était mis au travail avec la plus grande ardeur[2].

Le libretto dont il composait la musique, écrit en collaboration par de Jouy et Bis, était, au point de vue littéraire, assez maigre, sans action, et en quelques points, comme dans le dernier acte, sans intérêt dramatique; mais le sujet en était grandiose avec l'émeute des cantons de la Suisse et les gestes héroïques de Guillaume Tell; les plus nobles passions y palpitaient, surtout l'amour de la patrie et l'amour paternel; il y planait un profond sentiment de la nature; et cela avait suffi pour séduire le maître. Mais pour composer cet opéra, dans lequel il entendait prodiguer tous les trésors de son génie et de sa science, il fallait du temps et du travail. En attendant, puisque son engagement avec le théâtre Italien l'obligeait à présenter au plus tôt une nouvelle composition, Rossini commença un troisième remaniement.

Ayant reçu le libretto d'un vieux vaudeville de Scribe, Rossini eut d'abord l'idée d'y transporter toute la musique du *Voyage à Reims*, exécuté trois seules fois à Paris et jamais ailleurs; mais bientôt, entraîné par les joyeuses situations et par la beauté du style, il pria le poète de l'amplifier jusqu'à en faire un mélodrame en deux actes, auquel on donna le titre de *le Comte Ory*. Le maître conserva seulement quatre des meilleurs morceaux de l'ancienne musique; il revêtit de notes le reste du libretto (qui est assez long) dans le cours d'un seul mois. Ce nouvel opéra se manifesta comme un chef-d'œuvre de mélodie, de grâce et de gaieté de bon goût.

Exécuté au théâtre de l'Opéra le soir du 20 août 1828, il valut à son auteur une immense ovation. Cette fois les applaudissements ne partaient pas seulement du côté des seuls dilettanti, mais aussi du côté des maîtres et des critiques les plus exigeants. Ce fut un cantique de louange au génie intarissable du grand Pesarese.

Je choisis, parmi tant de jugements, celui qu'en donna Hector Berlioz, comme celui d'un des plus savants critiques et en même temps non suspect d'indulgence envers la musique italienne en général et celle de Rossini spécialement.

« *Le Comte Ory* est bien certainement l'une des meilleures partitions de Rossini; jamais peut-être, dans aucune autre, le *Barbier* seul excepté, il n'a donné carrière aussi librement à sa verve brillante et à son esprit railleur. Le nombre des passages faibles (ou tout au moins critiquables sous certains rapports) que contient cet opéra est réellement très petit, surtout en comparaison de la multitude de morceaux charmants qu'on y peut compter. » Et après avoir relevé quelques défauts, et entre tous « la fameuse cadence italienne, la sotte, l'insipide formule qui se trouve trente ou quarante fois reproduite dans les deux actes », il ajoute : « Mais que de compensations à ces taches légères! Que de richesse musicale!... Partout un luxe de mélodies heureuses, de dessins nouveaux d'accompagnement, d'harmonies recherchées, de piquants effets d'orchestre et d'intentions dramatiques aussi pleines de raison que d'esprit... Le *duo* entre le page *Isolier* et l'ermite, l'*air* du gouverneur, le morceau d'ensemble sans accompagnement, magnifique *andante* d'une symphonie vocale, la stretta du finale « Venez, amis », et au second acte le chœur des femmes, *Dans le séjour*, la prière *Noble châtelaine*, si habilement mêlée au bruit de l'orage, l'orgie, le *duo J'entends d'ici le bruit des armes*, dont le motif principal a tant d'ampleur et d'élan, et, enfin, ce *trio* merveilleux, *A la faveur de cette nuit obscure*, le chef-d'œuvre de Rossini, à mon sens, forme une réunion de beautés diverses qui, adroitement réparties, suffiraient à deux ou trois opéras[3]. »

Nous voici donc près de la complète transformation du génie de Rossini, près de ce but de perfection auquel, depuis cinq ans, depuis le jour où il foulait pour la première fois le sol français, il visait constamment et de toutes ses forces.

Les répétitions du *Comte Ory* terminées, le maître

1. Ici Fétis se montre trop indulgent envers les fioritures, qui en quelques endroits, comme dans le premier finale, frisent le baroque et nuisent à l'effet d'un des plus beaux bijoux de cet opéra, le chant passionné d'Anaïde dans le dernier acte : « Un sol prego, e fia questo l'estremo. »

2. Aussitôt après la première du *Siège* il avait promis de l'écrire : « M. Rossini — ainsi parle *le Globe* du 12 octobre 1826 — a pris l'engagement de composer un grand opéra français. »

3. V. feuilleton du *Journal des Débats*, no du 28 mai 1839.

se retira dans la délicieuse villa de son ami, le banquier Aguado, à Petsbourg, pour y terminer la partition de *Guillaume Tell*. Il n'est pas vrai que le maître l'écrivit en deux mois, comme l'affirma Castil-Blaze, ni en six, comme d'autres l'écrivirent. *Guillaume Tell* fut l'opéra qui demanda au compositeur le plus de temps et de travail. Du reste, de tels ouvrages, parfaits de fond en comble, ne peuvent pas s'improviser. Dans une de ses lettres au docteur Conti de Bologne, l'auteur dit combien de soins il prodigua à cet opéra et quel était le succès qu'il en espérait lui-même. « La mia grand'opera, non encora terminata, sarà rappresentata il venturo ottobre; ed è alla nuova campagna di Aguado che porrò fine a questo *difficile e lungo lavoro;* » et, en badinant, il ajoute : « Se il successo *risponde alle cure che prodigo per* (sic) *questa musica sarò per lo meno impalato*[1]. »

L'opéra était attendu avec une impatience d'autant plus grande qu'on savait que c'était l'unique opéra écrit spécialement par Rossini pour la scène française, sans insertion de morceaux appartenant à d'autres de ses opéras. On en faisait déjà d'avance les plus grandes louanges, confirmées par l'audition des répétitions. On savait en outre que la direction de l'Académie royale de musique avait monté *Guillaume Tell* avec le plus grand soin et n'avait rien épargné pour que même les accessoires fussent dignes de cet ouvrage sublime. En raison de l'immense expectative, il arriva que bien avant la première la salle était toute louée; le bruit courait que des loges avaient été retenues pour ce soir-là au prix énorme de 500 francs.

La première de *Guillaume Tell*, différée plusieurs fois à cause de l'indisposition de Mme Cinti Damoreau, fut donnée enfin le lundi 3 août 1829. Le spectacle dura quatre heures. Les interprètes étaient Mme Cinti Damoreau (Mathilde, soprano), Mme Dabadie (Jemmy, mezzo-soprano), Nourrit (Arnold, ténor), Dabadie (Guillaume Tell, baryton), Levasseur (Walter, basse), Mlle Mori (Hedwige, soprano). Voici la relation que Fétis donna de cette mémorable soirée dans sa *Revue musicale* : « Des ouvertures médiocres servent souvent d'introduction à de beaux opéras, parce que ces morceaux sont les derniers que les compositeurs écrivent. Fatigué, épuisé par un long travail, le musicien ne fait son ouverture qu'avec dégoût; sa verve est évaporée : il ne sent qu'un besoin, c'est celui du repos. Certes, jamais le repos ne fut plus nécessaire qu'après avoir produit un ouvrage tel que *Guillaume Tell*. Cependant l'inépuisable génie de Rossini a su trouver encore assez de force pour écrire une des plus belles ouvertures qui existent. Le début est un *cantabile* pour cinq violoncelles, où la beauté du chant et le piquant de l'harmonie se disputent la palme. A ce *cantabile* succèdent des détails délicieux de cor anglais et de flûte sur un thème empreint d'un caractère montagnard. Puis vient l'*allegro*, morceau d'une chaleur extraordinaire, dont l'effet a produit un enthousiasme général dans l'assemblée. Des chœurs charmants composent la plus grande partie de l'introduction, dans laquelle se trouve une romance improprement appelée *cavatine*, dont le second couplet est arrangé en quatuor, chanté par Dabadie (Guillaume Tell), Alexis Dupont (pêcheur), Mme Dabadie (Jemmy, fils de Guillaume) et Mlle Mori (Hedwige). Ce morceau est remarquable sous plus d'un rapport; mais le public n'en a pas compris le mérite.

« Le plus grand effet du premier acte était réservé pour le duo d'Arnold et de Guillaume Tell chanté par Ad. Nourrit et Dabadie. Intérêt dramatique, beauté des chants, nouveauté des modulations, harmonie piquante, instrumentation parfaite : tout se trouve réuni dans ce duo admirable, dont l'effet a été prodigieux. Toute la grande scène qui suit est remplie de superbes détails, qui malheureusement sont perdus pour une première représentation, où l'on n'aperçoit que les masses.

« Une tyrolienne chantée par quatre femmes, avec accompagnement de voix d'hommes, sans orchestre, a cependant excité de vifs applaudissements. Ce morceau, dont la couleur rappelle les chants matrimoniaux de la Suisse et du Tyrol, n'a pas coûté beaucoup d'efforts à l'imagination de Rossini; mais il est plus à la portée des oreilles françaises que les grandes conceptions harmoniques. Il a été originairement écrit pour le troisième acte; mais, par suite de changements qui ont eu lieu aux répétitions, il a été transporté au premier. On dit qu'il doit reprendre sa place primitive aux représentations suivantes.

« Le finale du premier acte est rempli de beautés du premier ordre, qui ne seront senties qu'avec le temps. Ce qui a nui à leur effet est le développement trop considérable des scènes accessoires qui précèdent. Ce premier acte a duré près d'une heure trois quarts : c'est trop, surtout pour des oreilles vulgaires, et celles-ci étaient en grand nombre à la première représentation de *Guillaume Tell*. Je reviendrai sur le finale pour en analyser les principales parties.

« Le chœur des chasseurs qui ouvre le second acte est plein de franchise. La ritournelle, écrite pour quatre cors, qui s'est déjà fait entendre au premier acte, est fort belle; aucun détail n'y a été négligé, et tout y est digne d'un grand spectacle.

« La romance de Mathilde, chantée par Mme Damoreau, ne m'a pas paru remarquable; mais le duo qui suit :

Oui, vous l'arrachez à mon âme,

est un morceau parfait. Jamais l'amour ne s'est exprimé d'une manière plus passionnée ni plus séduisante. Ou je me trompe fort, ou ce duo obtiendra un succès de vogue parmi les chanteurs[2]. Dans cet acte, l'effet s'accroît continuellement; mais il ne peut aller au delà du trio de Guillaume Tell, d'Arnold et de Walter. La situation était forte; il fallait exprimer la surprise et la douleur d'Arnold lorsqu'il apprend la mort de son père; puis le désir de la vengeance, et les sentiments patriotiques qui animent les trois libérateurs de la Suisse. Rossini a été au delà de ce que la scène exigeait; son génie a créé une expression qui n'est autre que la vie de la nature, mais sans tomber dans la déclamation et sans faire disparaître l'art, qui, quoi qu'on en dise, doit être toujours en première ligne. Jamais Rossini n'avait poussé aussi loin l'effet dramatique, et cependant jamais sa cantilène n'avait été plus suave. Le trio de *Guillaume Tell* sera placé par la postérité au premier rang des plus belles créations de ce grand artiste[3].

« Il n'est pas dans la nature humaine de pouvoir passer sans interruption d'une sensation profonde à une autre : la fatigue suit un plaisir très vif. Il ne

1. « Mon grand opéra, qui n'est pas encore terminé, sera représenté le prochain octobre; c'est dans la nouvelle maison de campagne d'Aguado que je finirai *ce difficile et long ouvrage.* » Et, en badinant, il ajoute : « Si le succès correspond aux soins que j'ai prodigués à cette musique, *je serai pour le moins empalé.* »

2. M. Fétis se trompait fort.

3. Le temps a donné pleinement raison à l'insigne historien.

faut pas chercher d'autre cause à l'espèce d'indifférence que le public a montrée pour la belle scène du serment des trois cantons, car cette scène n'est point inférieure dans son genre à celle qui précède. L'opposition des couleurs qui se manifeste à l'entrée des conjurés de chaque canton est une heureuse conception : le chœur d'Uri est surtout très original. Dans le serment, Rossini a fait un bel emploi de l'unisson : il est le premier qui ait tiré parti à la scène de cet effet exécuté par de grandes masses. Le public attendait à la fin de cette scène une explosion semblable à celle du finale du troisième acte de *Moïse :* Rossini a cru qu'il était mieux de la terminer par ce cri : *Aux armes!* et je crois qu'il a eu raison; mais la surprise qu'a excité cette brièveté de la part d'un compositeur habitué aux longs développements, a fait finir sans effet un des plus beaux actes d'opéra qui existent.

« Nous voici au troisième acte. Ici l'effet diminue; mais j'en ai expliqué la cause : il ne faut point en accuser le compositeur. A l'exception de la scène de la chapelle entre Mathilde et Arnold, qui n'a rien de bien remarquable, on ne trouve rien dans la musique qui ne soit digne de ce qui précède; mais les poètes avaient détruit d'avance l'effet des inspirations du musicien. Cependant, pour qui sait entendre et juger la musique, le quatuor qui suit l'arrivée de Tell, et surtout le *cantabile* de celui-ci, sur ces paroles :

Sois immobile, et sur la terre
Incline un genou suppliant;
Invoque Dieu; c'est lui seul, mon enfant,
Qui, dans le fils, peut épargner le père,

sont des beautés d'un ordre supérieur. Le dernier mouvement renferme aussi des traits, des harmonies et des modulations admirables. Mais quoi! il était près de onze heures; depuis bientôt quatre heures on entendait de la musique forte et riche en pensées et en effets, et cependant il restait encore un acte à écouter. On était fatigué, car les facultés auditives du public ne sont pas inépuisables comme les idées de Rossini; on attendait, on désirait le dénouement; il n'y avait plus d'attention possible dans l'auditoire.

« Le quatrième acte est très court, parce qu'on y a fait beaucoup de coupures. Il commence par un air superbe chanté par Ad. Nourrit, suivi d'un chœur en action de la plus grande beauté. Il est facile de voir dans la cadence finale de cet *aria con cori,* que le compositeur y a fait un sacrifice à l'heure avancée de la représentation, car la phrase principale n'y est dite qu'une fois. Le public a retrouvé de la chaleur pour applaudir avec enthousiasme ce beau morceau.

« Le trio entre Mathilde, Hedwige et Jemmy est un canon à l'unisson, dans la forme de ceux que Rossini a placés dans ses opéras italiens. Il est d'un chant agréable, mais trop long pour la situation. Il y avait une prière d'Hedwige pendant la tempête, accompagnée par l'orchestre qui peignait un orage; ce morceau très remarquable a disparu dans les coupures des répétitions; peut-être aurait-il été plus convenable de le conserver et de supprimer le trio.

« Tel est l'aperçu de cet ouvrage immense...

« A l'égard de l'exécution, elle a été à peu près irréprochable de la part des acteurs, et au-dessus de tout éloge en ce qui concerne l'orchestre. Cet orchestre admirable, composé de la réunion d'une foule de talents supérieurs, s'est montré digne de la musique qui était confiée à ses soins. Il en sera toujours ainsi quand les artistes qui s'y trouvent, et qui sont bons juges, auront à exécuter de la musique digne d'eux. Dans l'ouverture, on ne savait ce qu'on devait le plus admirer ou de la composition ou de l'ensemble le plus fini, le plus énergique et le plus parfait que jamais orchestre ait fait entendre. On en peut dire autant de presque tous les morceaux qui composent l'opéra.

« L'exécution des chœurs a été généralement très satisfaisante.

« Les décorations, la mise en scène et les costumes contribuent à faire de *Guillaume Tell* un grand et beau spectacle. Les premiers sont dus au talent de M. Cicéri, talent qui va toujours grandissant par l'étude et l'observation. »

Le soir qui suivit cette victoire[1] remportée par le grand Pesarese, les chanteurs et l'orchestre de l'Académie royale de Musique, réunis sur la terrasse de la maison habitée par le maître sur le boulevard Montmartre, au n° 10, exécutèrent en son honneur quelques morceaux de *Guillaume Tell.*

L'apparition de cet opéra émerveilla tout le monde artistique. Le « porte-étendard du cynisme mélodique » — c'est ainsi que les adversaires de Rossini avaient coutume de l'appeler — s'était converti en un disciple de l'école de Gluck! Celui qui, à sa première apparition sur les scènes françaises, avait été désigné comme l'antithèse de Spontini, après avoir fait oublier par ses « bavardises » et ses « turlututus » la musique de ce grand compositeur dramatique, avait fini par en suivre les traces! Encore une fois, Paris voyait réunies harmonieusement dans un grandiose ouvrage d'art les qualités caractéristiques propres à la musique des trois nations : la beauté mélodique de l'italienne, la profondeur harmonique de l'allemande, l'instinct dramatique de la française. Cette fois pourtant l'effet produit par l'heureux amalgame était encore plus grand, à cause de la richesse exubérante de fantaisie et du brillant coloris de l'orchestre qu'y apportait le cygne de Pesaro.

« A quoi pensais-je donc, — écrivait Fétis dans sa *Revue* (vol. VI, p. 34 et suivantes), en écrivant la relation de la première de cet opéra, — à quoi pensais-je donc quand j'écrivis, en parlant de la musique du *Comte Ory : « La nature n'accorde aux « individus les mieux organisés qu'un certain nombre « d'idées particulières plus ou moins considérables?* « Qu'on les dépense en peu d'années ou dans le cours « d'une longue vie, peu importe : quand le cercle est « parcouru, il faut recommencer. Heureux ceux qui, « comme Rossini, ont été traités en enfants gâtés à qui « l'on ne refuse rien de ce qui peut être donné! Que « pourrait-il ajouter à sa gloire? Que pourrait-il faire « qui rendît sa réputation plus universelle? » Ce qu'il pouvait ajouter à sa gloire? *Guillaume Tell,* gloire nouvelle et plus grande, qui révèle un second génie dans le même homme. Ce qu'il pouvait faire? *Guillaume Tell,* où, sacrifiant sans peine ses anciennes habitudes et ses penchants, il a multiplié les créations les plus dramatiques, respecté les convenances de la scène française sans nuire à sa fantaisie, et trouvé mille moyens d'effets nouveaux et piquants que ses autres compositions n'annonçaient point. Voilà ce qu'il a fait : mais qui pouvait le prévoir? Admirateur sincère du génie de Rossini, de ce génie qui a versé à pleines mains dans un grand nombre d'opéras les trésors de l'imagination la plus féconde et la plus brillante, j'ai

1. D'après Castil-Blaze, tandis qu'Azevedo cite « le samedi 8 août ».

regretté, dans les premiers numéros de la *Revue musicale,* qu'il eût souvent abusé des dons de la nature, qu'il eût gâté de beaux ouvrages par l'emploi de moyens factices, qui annonçaient peu de conscience musicale, et qu'il eût traité son art avec le même mépris qu'il avait pour ses auditeurs.

« L'anathème fut lancé contre moi par ses amis; mais lui, dont l'esprit est aussi fin que le génie est élevé, me fit une meilleure réponse en faisant paraître *Moïse,* composition admirable, où les défauts avaient fait place à de grandes beautés dramatiques. Je rendis hommage à cette victoire d'un grand artiste sur lui-même, et je crus qu'il avait fait tout ce qui était en son pouvoir. Chacun le pensait comme moi; mais *Guillaume Tell* manifeste un homme nouveau dans le même homme, et démontre que c'est en vain qu'on prétend mesurer la portée du génie. Cette production ouvre une carrière nouvelle à Rossini. Celui qui a pu se modifier ainsi peut multiplier ses prodiges et fournir longtemps un aliment à l'admiration des vrais amis de l'art musical. »

Qu'on ne croie pas cependant que, dans le commencement, le jugement des critiques et des connaisseurs fût partagé par la majorité du public. « Si l'on me demande, observait Fétis à la fin dudit compte rendu de la soirée, « quelle est la nature du succès obtenu par ce colosse musical, je répondrai qu'il *n'a point été digne d'un pareil ouvrage.* » Le monde dilettante, cette partie de l'auditoire qui allait au théâtre pour s'amuser, ne trouvait pas de son goût cet opéra et regrettait le Rossini d'autrefois.

C'est pourquoi les représentations de *Guillaume* ne furent pas très courues; les directeurs du théâtre, pour contenter le mauvais goût des dilettanti, commencèrent à le faire représenter avec des mutilations sacrilèges que quelques-uns cherchent en vain à expliquer par la stupidité du libretto[1].

D'abord on supprima tantôt ce morceau-ci, tantôt celui-là, puis deux ou trois, ensuite tout le troisième acte, ensuite le premier et le troisième; enfin, réduit au seul deuxième acte, qui est vraiment le meilleur, l'opéra fut exécuté pendant longtemps comme lever de rideau dans les spectacles de bal ou de pantomime.

L'auteur fut immensément dégoûté de l'indigne traitement dont fut victime son chef-d'œuvre, mais on ne peut pas croire, comme quelque biographe affirme, que ce fait ait été la cause du retour soudain du maître à Bologne, et encore moins qu'il l'ait décidé à ne plus écrire pour le théâtre.

Dans le même mois d'août 1829, après les premières représentations de *Guillaume,* le maître quittait Paris et se rendait à Bologne[2].

L'an d'après cependant, les nouveaux événements politiques le rappelaient subitement dans la capitale de la France.

Le *roi des barricades,* élevé au trône de France par la révolution de Juillet 1830, ne voulut pas reconnaître et accepter le contrat stipulé entre le monarque détrôné et Rossini. Les commissaires de la liquidation de la liste civile prétendirent traiter le maître de la même manière qu'ils traitaient les autres qui étaient au service et aux appointements de Charles X, lauxquels avaient été ôtés l'emploi et les émoluments et les droits relatifs. Partant de ce principe, ils se refusaient à fournir aux frais nécessaires pour la mise en scène des opéras que Rossini devait donner après *Guillaume Tell,* à consentir la compensation promise de soixante mille francs, et même la pension annuelle de six mille francs que le contrat lui assignait au cas où l'administration de la maison royale n'aurait pu tenir ses engagements. Mais le maître avait eu la précaution de faire signer l'acte par le roi lui-même, et de rendre ainsi personnelles les obligations de Charles X envers lui. Il dut à cette prévoyance le gain du procès, qui se termina en 1835 avec la reconnaissance de son droit à la pension. En 1836 Rossini, qui pendant tout ce temps s'était bien peu occupé d'art[3], entreprit un voyage en Belgique et sur le Rhin en compagnie du banquier Rothschild, et il retourna ensuite en Italie. Il demeura quelque temps à Milan et s'établit définitivement à Bologne[4].

On ne connaît pas au juste les conditions du contrat stipulé entre Rossini et la direction du théâtre de l'Opéra. Castil-Blaze affirme qu'il « devait écrire en six ans trois opéras de grand calibre. D'après son engagement avec le ministère, il recevait, en dehors de ses droits d'auteur, une prime de 10.000 fr. par an jusqu'à l'expiration de sa sixième année et la livraison du troisième opéra. *Guillaume Tell,* nº 1 de cette fourniture, échantillon très rassurant; *Gustave,* nº 2; le *Duc d'Albe,* nº 3. — Comment se fait-il que le grand maître ait rendu à M. Scribe l'excellent drame de *Gustave* et le *Duc d'Albe,* qui doit être au moins le cousin, s'il n'est le digne frère de ce *Gustave*[5] ? »

D'après Zanolini, Rossini se serait dégagé de ses obligations envers la direction du théâtre de l'Opéra après la chute de Charles X, lorsque le maître avait déjà envoyé au poète Jouy une ébauche qu'il avait faite des actes et des scènes d'un libretto tiré du *Faust* de Goethe. Le fameux impresario Strakosch, au contraire, dans ses *Souvenirs,* affirme avoir ouï raconter par la seconde femme du feu maître, Olympie Pelissier, que Rossini rompit le traité le soir même de la première représentation de *Guglielmo Tell.* « Le directeur de l'Opéra de Paris, M. Lubert, était convaincu que *Guillaume Tell* ne tiendrait pas longtemps l'affiche. A l'issue de la premiere représentation de *Guillaume Tell*, racontait Mme Rossini à Maurice Strakosch, M. Lubert demanda Rossini dans son cabinet et lui tint ce discours surprenant :

« — Monsieur Rossini, comment avez-vous pu, avez-
« vous osé écrire pour le Grand Opéra de Paris une
« œuvre aussi insipide, aussi décousue que *Guillaume*
« *Tell?* Cette œuvre est si médiocre qu'il ne vous
« reste plus qu'une chose à faire : annuler le traité
« que j'ai eu la sottise de passer avec vous, et renon-
« cer à composer *Jeanne d'Arc* et *Mahomet* (?).

« — Qu'à cela ne tienne, répondit Rossini. Je résilie
« à l'instant même et j'ajoute de plus que de ma vie
« je ne composerai d'opéras. »

« Le malheur est que Rossini a tenu parole, et que, par l'outrecuidante vanité d'un homme, l'univers a été privé de chefs-d'œuvre[6]. »

---

1. Qui veut en savoir davantage sur ces mutilations, n'a qu'à consulter Lajarte, ouvrage cité.

2. Avant de partir il écrivit une *cavatina,* « Addio di Rossini » à ses amis de Paris, publiée par l'éditeur Pacini vers la fin de septembre 1829. Peu de temps après son arrivée à Bologne, il composa *Il serto votivo,* cantate exécutée au théâtre de cette ville pour souhaiter la bienvenue au nouveau légat, cardinal Thomas Bernetti. A la cantate succédèrent un air et un petit quatuor de Rossini aussi.

3. En juin 1835 il publia à Paris un recueil de *otto ariette e quattro duetti,* sur poésie de Metastase et du comte Pepoli.

4. Le maître parle lui-même dans ses lettres de l'accueil enthousiaste que lui firent les Milanais et les Bolonais et de la vie joyeuse et insouciante qu'il mena dans la capitale de la Lombardie.

5. Castil-Blaze, *l'Académie impériale de musique,* Paris, 1855, II, 239.

6. Strakosch, *Souvenirs d'un impresario,* Paris, 1887, p. 68.

Quelles raisons ont pu résoudre le fécond compositeur à abandonner le théâtre dans la pleine force de son âge (il n'avait que 37 ans et demi) et dans le plus grand développement de ses extraordinaires facultés intellectuelles? On a forgé des hypothèses de toute espèce.

Celui qui a attribué la cause de cette « résolution philosophique » (comme le maître l'appelle lui-même dans une lettre) à la crainte de nuire par un insuccès à la renommée qu'il avait acquise, n'a pas pensé que le fanatisme suscité par le *Stabat* l'avait complètement rassuré sur ce point. Quelqu'un est arrivé à croire que la veine créatrice du maître s'était épuisée; comme si le *Tell* n'avait pas été suivi du *Stabat*, des *Soirées*, de la *Petite Messe* et de centaines de morceaux édités et inédits, petits, mais d'une valeur inestimable par la fraîcheur de l'inspiration et par l'excellence de la forme!

Consultons sa correspondance. Elle dit qu'une foule de circonstances concoururent à faire naître en lui le dégoût du monde théâtral : les basses intrigues, les offenses faites à son amour-propre de compositeur, les dommages apportés à ses intérêts, le goût changeant du public, la nouvelle manière de traiter l'opéra adoptée par Meyerbeer. A tout cela on doit ajouter le travail, extraordinaire pour lui[1], que lui avait coûté la composition de *Guglielmo Tell*. Que l'on ne croie pas que cette dernière cause ait eu une importance moindre que les autres. On sait, par une lettre du père de Rossini, adressée à son beau-frère, que le grand compositeur, bien avant que son dernier chef-d'œuvre parût sur la scène, était résolu à ne plus écrire pour le théâtre : « Mi ha dato parola che nel mille ottocento trenta si vuole ritirare a casa del tutto, volendosela godere e fare il signore, e lasciare scrivere chi vuole, mentre egli ha faticato abbastanza (²).

Devant ces difficultés un artiste d'humeur batailleuse et aimant le travail aurait continué sa route, résolu à imposer, par son génie, son goût et son propre art; mais lui, avide de tranquillité et de repos plutôt que de lutte, il préféra garder un silence dédaigneux. A l'éditeur milanais Tite Ricordi, qui le conjurait de reprendre « la lira polverosa » (la lyre poussiéreuse), le maître répondait : « Converrete che, se si dovesse esporla agli attuali soffi di Borea, si correrebbe pericolo che colla polvere fosse portata all'altro polo anche la lira medesima. *Lasciamo dunque che altri corra liberamente la sua lancia, essendoci spazio per tutti*[3]. »

Ces derniers mots et ceux de son père, que nous venons de citer, nous donnent la vraie explication de son silence. Il avait atteint les plus hauts sommets de la gloire, il s'était assuré une existence des plus aisées; pourquoi continuer à fatiguer son esprit, à attrister sa vie? C'est ainsi que le grand Heine aussi essaya d'expliquer le silence rossinien, lorsqu'il écrivit que Rossini, en gardant le silence après avoir achevé le *Tell*, fit voir par là qu'il était un génie. Un artiste qui n'a que du talent, conserve jusqu'à la fin le désir d'employer cette qualité; l'ambition le mène, il sent qu'il se perfectionne toujours davantage, il est poussé à atteindre l'apogée. Le génie, au contraire, qui a déjà produit sa plus grande création, en est satisfait; il méprise le monde avec ses petites ambitions et va à Stratford-sur-l'Avone, comme William Shakespeare, ou se promène souriant et caustique sur le boulevard des Italiens, comme Gioachino Rossini.

V. — Rossini à Bologne (1830-1848). — Le « Stabat ». — « Foi, Espérance et Charité ». — Les hymnes patriotiques. — Fuite de Bologne.

Peu de temps après s'être définitivement établi à Bologne, Rossini fut chargé de remettre en ordre le Lycée musical, très renommé auparavant, mais alors en décadence. Il accepta avec plaisir cette charge, qu'il remplit avec le plus grand soin, en y appelant pour enseigner des maîtres très habiles, en organisant et dirigeant personnellement un orchestre splendide, en ramenant l'école de chant à la pratique des anciennes méthodes, en instituant des exercices hebdomadaires, en apportant partout la lumière de ses conseils et l'autorité de sa parole.

Cependant, tandis qu'il s'occupait avec tant d'assiduité de l'enseignement, il semblait qu'il avait presque complètement oublié la composition; ce dont tous se plaignaient vivement. Ces plaintes étaient d'autant plus justifiées, que les rares compositions qui sortaient, à de longs intervalles, de sa plume attestaient non seulement que sa veine n'était point épuisée, mais que son inspiration s'élevait progressivement, et que son style s'ennoblissait toujours. Parmi ces compositions, son *Stabat* mérite d'être particulièrement mentionné. L'histoire de cet ouvrage est curieuse, peu connue ou mal connue du plus grand nombre. En février 1831, le maître faisait un voyage en Espagne en compagnie du célèbre banquier Aguado, son ami. Un éminent prélat madrilène, Don François Fernandez de Varela, commissaire général de la *Crozada*, désirant posséder une composition sacrée de Rossini, écrite exprès pour lui et à lui dédiée par l'auteur, pria Aguado d'intercéder en sa faveur auprès du grand maître. Aguado décida Rossini à lui promettre un *Stabat*. Le maître, revenu à Paris, se mit à composer les six premiers morceaux, puis, étant tombé malade, comme quelques-uns écrivent, ou ayant été gagné par la paresse, ce qui est plus probable, il laissa son ouvrage inachevé. En attendant, Varela réclamait instamment l'accomplissement de la promesse. Alors Rossini chargea Tadolini, maître de chant en ce temps-là au théâtre Italien de Paris, de composer le reste; il envoya aussitôt sa composition à Madrid, à condition qu'elle resterait inédite. Le noble espagnol envoya au maître une bague splendide en remerciement.

Ce *Stabat*, moitié de Rossini et moitié de Tadolini, fut exécuté par les soins de Varela, le vendredi saint 1833, dans l'église de S. Filippo el Real de Madrid. Varela mort, ses héritiers, confondant la dédicace et la possession du manuscrit avec les droits d'auteur, s'estimèrent les propriétaires du *Stabat*, et le cédèrent en 1841 à M. Oller-Chetard. Celui-ci, à son tour, le vendit pour 2.000 francs à M. Aulagnier, éditeur à Paris, qui en annonça aussitôt une magnifique édi-

1. On sait que la plupart des opéras qu'il composa en Italie furent écrits en moins de deux semaines, et qu'aucun ne le tint occupé plus d'une cinquantaine de jours.

2. « Il m'a promis qu'en 1830 il se rendra définitivement chez lui (à Bologne), puisqu'il veut se donner du bon temps et vivre en seigneur, et laisser écrire qui voudra, vu qu'il a déjà assez travaillé. » Cette lettre de Giuseppe Rossini porte la date de Paris, le 24 juillet 1827!

3. « Vous conviendrez que, si on devait l'exposer aux actuelles bouffées de Borée, on courrait le risque que la lyre fût portée aussi à l'autre pôle avec la poussière. *Laissons donc que d'autres joutent librement à leur tour, puisqu'il y a de l'espace pour tous* »

tion et une exécution solennelle publique. Mais Rossini intervint en choisissant pour mandataire l'éditeur Troupenas, avec mission d'empêcher l'édition et l'exécution. Quand les tribunaux eurent reconnu les droits du maître, celui-ci refit la musique des quatre morceaux déjà composés par Tadolini et céda les droits de propriété du *Stabat* à Troupenas pour la somme de 6.000 francs.

Le 31 octobre 1841, cinq morceaux de cet ouvrage furent donnés en guise d'essai, dans la salle Hertz, à Paris. Le *Stabat* complet fut exécuté dans la salle du théâtre Italien le 7 janvier de l'année suivante, par Tamburini, Julia Grisi et Mme Albertazzi, Mario et Lablache. Le succès fut immense. Le lendemain de la première exécution, le directeur du théâtre Italien, Dormay, acquit des frères Escudier — à qui le droit de représentation à Paris avait été cédé pour le prix de 8.000 francs — le droit d'interprétation du *Stabat* pendant trois mois. Ce droit lui coûta 20.000 francs; mais à la quatorzième représentation il en avait déjà encaissé 150.000!

En Italie il fut exécuté pour la première fois à Bologne, les soirs des 18, 19 et 20 mars, dans la grand'-salle de l'Archigymnase. L'auteur voulut que le profit fût assigné au bénéfice d'un hospice à fonder dans cette ville pour les musiciens bolonais vieux et pauvres.

Il s'occupa lui-même de la formation de l'orchestre (77 instruments) et des chœurs (95 voix). Les rôles principaux furent chantés par Clare Novello, par la noble dame Clémentine degli Antoni, Nicolas Ivanoff et le comte Pompée Belgioioso. La direction fut confiée au maître Donizetti, qui vint exprès de Milan. Devenu très sensible, Rossini, pour s'épargner une forte émotion, n'assista ni à la première ni à la deuxième représentation; mais, à la troisième, il dut céder aux très vives insistances de tout le monde. Appelé par le public avec des cris enthousiastes, il se présenta pour remercier et embrasser plusieurs fois le maître Donizetti, au milieu de l'émotion générale. Alors commença la longue série des exécutions triomphales du *Stabat* en Europe, ininterrompue jusqu'à 1845. On peut dire qu'il n'y eut pas en Italie de ville, grande ou petite, qui n'ait voulu applaudir la nouvelle production du génie rossinien.

Cette musique, considérée en elle-même, sans aucun rapport avec le texte latin, est, du commencement à la fin, un chef-d'œuvre de grâce, d'élégance, de spontanéité d'inspiration. Convenablement exécutée, on l'entend encore avec plaisir aujourd'hui, si grande est la fraîcheur et l'originalité des idées, si grande est l'excellence de la forme. Toutefois, si on la considere comme musique religieuse, ceux mêmes qui, comme moi, ne limitent et n'immobilisent pas ce genre musical dans les bornes étroites des formes, des règles, des harmonies et des artifices du contrepoint de l'école palestrinienne, ne peuvent pas trouver le *Stabat* de Rossini exempt de graves défauts.

A côté d'inspirations nobles et élevées, comme, par exemple, le *Pro peccatis*, le *Fac ut portem*, l'*Inflammatus*. le *Quis est homo*, on rencontre des mouvements, des chants et des effets convenant plutôt à la scène qu'à l'église. Du reste, comme l'observe justement l'illustre Fétis, l'auteur ne se proposa pas d'en faire une séquence des vêpres de la sainte Vierge, mais d'en prendre le texte pour un *Oratorio*, ou plutôt pour une *Cantate* religieuse destinée à des concerts spirituels.

On espéra que cet immense succès déciderait Rossini à écrire de nouveau pour le théâtre; mais en vain. Il est vrai qu'il se trouvait alors dans un grand abattement physique et moral. Il était devenu maigre, pâle, d'une sensibilité morbide. On découvrait les prodromes de la grave maladie nerveuse qui le frappa plus tard. Nous avons déjà vu que, pour éviter une forte émotion, il fit diriger par Donizetti l'exécution du *Stabat* à Bologne. On doit ajouter que depuis quelques années il était tourmenté par une maladie de l'urètre; c'est pourquoi, dans le mois de mai 1843, il dut se rendre à Paris pour se faire opérer par M. Civiale, le célèbre chirurgien, son ami. « Il arriva à Paris — écrit Escudier — à la fin du mois de mai 1843. Sa maison offrit l'aspect d'une entrée de théâtre. Il y avait une queue persévérante. Tous les visiteurs ne pouvaient pas pénétrer dans l'appartement de l'illustre compositeur. » Dans le mois d'août de la même année le maître était déjà complètement guéri, et en septembre il revenait à Bologne. Des ouvrages de peu d'importance sortirent de sa plume pendant la période qui va de 1845 à l'abandon subit de cette ville dans le mois d'avril 1848. Invité par le comité d'honneur pour le monument du Tasse à Turin, le 11 mars 1844, le maître adapta, en l'amplifiant, le *Coro de' Bardi* dans le premier finale de la *Donna del Lago*, à une poésie composée pour la circonstance par l'insigne poète de Sinigaglia, comte Jean Marchetti.

Peu de temps après il revit et corrigea deux anciens chœurs pour voix féminines avec accompagnement de piano, qu'il avait composés une trentaine d'années auparavant. Ces chœurs, qu'il avait oubliés, avaient été retrouvés par un certain maître Gabussi; il leur en ajouta un troisième, composé alors, et permit qu'ils fussent publiés par l'imprimeur parisien Troupenas au bénéfice dudit Gabussi[1]. Ces trois chœurs, ayant pour titre les trois vertus théologales: *Foi, Esperance et Charité*, furent exécutés pour la première fois en particulier chez l'éditeur en novembre 1844, en présence des plus éminents critiques de la presse parisienne et d'un grand nombre de notabilités musicales, telles qu'Halévy, Auber et Adam. Henri Hertz accompagnait au piano, et le maître Panseron dirigeait le chœur, composé de 12 élèves du Conservatoire. La poésie de ces breves compositions, écrite par l'avocat Philippe Martinelli, est ce qn'on peut imaginer de plus plat. La musique, qui provoqua une mordante épigramme de Berlioz[2], n'a pas réellement une grande valeur; cependant dans le troisieme chœur, qui est le meilleur, la phrase dominante est vraiment inspirée et a tout le charme que ne manque pas de produire l'élégante simplicité de la mélodie rossinienne. Dans la reprise de cette phrase on remarque une série de dissonances en seconde amenées par un entrelacement de parties qui produit beaucoup d'effet.

Nous voici à présent en 1846[3], à l'époque des en-

1. Zanolini, ouvr. cite, 97.

2. L'epigramme est la suivante : « Son *Esperance* a déçu la nôtre sa *Foi* ne transportera pas les montagnes, et quant à la *Charite* qu'il nous a faite, elle ne le ruinera pas »

L'épigramme excita, comme il etait naturel, la colere des rossiniens de Paris. Et pourtant Berlioz, quoique contraire à certaines formes et tendances du *rossinisme*, avait deja publie une longue analyse admirative du *Guglielmo Tell*, et avait plusieurs fois appele le *Barbiere* un des chefs-d'œuvre du siecle.

3. Le 7 octobre 1845 Rossini perdit sa premiere femme, Isabelle Colbrand, qu'il n'avait jamais aimee et dont il s'etait legalement separe des 1837. L'annee suivante, dans le mois d'août 1846, il epousa en secondes noces Olympie Pelissier, qui depuis environ dix ans cohabitait avec lui et l'avait soigne affectueusement pendant sa premiere maladie.

Le 30 decembre 1840 fut executé a l'Opéra de Paris *Robert Bruce*,

thousiasmes patriotiques en faveur de Pie IX. Invité, lui aussi, à encenser la nouvelle idole populaire, Rossini augmente le flot des hymnes patriotiques qui inonda alors le sol italien.

Écrits ordinairement par de médiocres compositeurs, ils n'avaient d'autres qualités artistiques que celles d'être simples et faciles; et néanmoins ils réussissaient à enflammer les esprits dans cette atmosphère si fortement électrisée.

Rossini prépara pour la circonstance une de ses ordinaires adaptations de sa vieille musique à une nouvelle composition. Il adapta, comme de coutume, le chœur de la *Donna del Lago* à un hymne, *Grido di esultazione riconoscente al sommo pontefice Pio IX*[1] qui fut chanté sur la grande place de Bologne le soir du 20 juillet 1846, et dès qu'on eut la nouvelle certaine de la proclamation de l'amnistie, il écrivit exprès la musique d'un autre hymne : « Su fratelli, letizia si canti! » dont la poésie avait été composée par le comte Marchetti déja mentionné. Cet hymne fut exécuté pour la première fois le 16 août de la même année 1846 dans la salle de l'Académie philharmonique de Bologne, au milieu des applaudissements de la foule transportée de joie[2].

Mais l'accord parfait entre les libéraux échauffés et l'homme d'ordre, le conservateur acharné, qui avait de la répugnance pour toute exagération, pour tout excès, tant dans l'art que dans la vie, ne pouvait être de longue durée. Le maître fut terrifié par les scènes sanglantes survenues à Bologne en 1848 sans que la justice punît les sicaires : « Mi chiedevano cose ch' io non poteva fare[3], » racontait-il au professeur Mordani, quand il était à Florence. « Volete danari? Ve ne darò. Ma volevano che io fossi capo delle musiche di tutta Italia, e che portassi la divisa militare come un giovinotto di diciott' anni[4]. » Et comme il ne pouvait satisfaire le désir des démagogues, ceux-ci commencèrent à médire de lui, à le traiter de rétrograde, ce qui déplaisait beaucoup au maître. Le fait suivant acheva du reste de combler la mesure. Rossini offrit cinq cents écus et l'attelage de deux chevaux de son carrosse au comité bolonais chargé de recueillir les dons des citoyens pour la guerre de l'indépendance. L'offre parut mesquine, même dérisoire, les malveillants ayant répandu le bruit que les cinq cents écus avaient été payes par des lettres de change inexigibles, et que les chevaux n'étaient pas en état de rendre service; aussi arriva-t-il que, le soir du 27 avril 1848, pendant que la musique romaine jouait en l'honneur du maître sous les fenêtres de sa maison, la populace lui fit une démonstration hostile avec des sifflets et les cris de : *Abbasso il ricco retrogrado* (à bas le riche rétrograde)!

Ce fait, qui à d'autres époques aurait provoqué la risée ou quelque réponse piquante du spirituel maître, fit sur son âme, devenue alors très sensible, une impression profonde. A son esprit qui s'exaltait alors si facilement, ces cris parurent de fières menaces, messageres d'une de ces persécutions sectaires qu'il craignait et stigmatisait tant. Le matin du 28 il partit pour Florence avec sa femme, tous les deux éperdus d'effroi et de douleur.

VI. — Rossini à Florence (1848-1855). L'« Hymne à la Paix ». La neurasthénie.

Immédiatement on organisa à Bologne une contre-manifestation en faveur du maître. Le père Hugues Bassi, le célebre frère patriote, le chapelain de Garibaldi, lui écrivit une très noble lettre pour le prier, au nom du peuple bolonais, de vouloir bien revenir dans la ville qui l'avait toujours vénéré et qui se sentait unie à lui par les liens de la plus vive reconnaissance; il lui proposait en même temps de mettre en musique un hymne national, dont Bassi lui-même aurait écrit la poésie. Mais le maître ne bougea point de Florence[5]. Il accepta pourtant de mettre en musique l'hymne, qui ne fut plus écrit par le pere Bassi, appelé sur les champs de bataille, mais par l'avocat Martinelli, l'auteur des trois chœurs cités : *Fede, Speranza e Carità*. Par ordre de Rossini, le chœur, qui est un temps de marche, ou, comme on disait alors, un *passo doppio*, fut instrumenté pour *banda* par le maître Liverani, et exécuté sous sa direction le soir du 21 juin 1848 (anniversaire du couronnement de Pie IX) par plus de quatre cents personnes sur la place Majeure de Bologne. L'auteur voulut en faire un présent à la garde civique de cette ville. L'hymne fut répété à Florence dans la salle de l'Académie philharmonique le 29 du même mois, sous la direction du prince Poniatowski. La recette fut attribuée aux familles des morts tombés sur les champs de bataille de Curtatone et Montanara. Rossini, présent à l'exécution, fut très fêté par le public; les dames lui offrirent des couronnes de fleurs.

Deux ans après, en janvier 1851, Rossini écrivit une autre composition de ce genre, l'*Inno alla pace* de Bacchilide, qu'il dédia à l'insigne peintre florentin Vincenzo Rasori, qui lui avait fait présent d'un beau *David* peint par lui. Cette fois Rossini avait été heureux dans le choix de la poésie, puisque la traduction de l'hymne est d'Arcangeli. Je n'en connais pas la musique; les journaux de l'époque la louent beaucoup; Rossini, dans une lettre au maître Pacini, à qui il confia la mission de l'instrumenter, l'appelle modestement « meschina ».

Cependant la santé du maître s'altérait toujours davantage. Dans ses lettres il se plaint plusieurs fois d'une continuelle irritation nerveuse, d'une faiblesse générale. Quelquefois il soupirait et se désespérait. « Il vaut mieux mourir que vivre ainsi, » criait-il; et, saisissant un couteau, il conjurait les siens de le délivrer de ses tourments. Parfois il croyait être près de mourir et faisait son testament[6]. Enfin, comme l'air balsamique de sa « bella villa » de Florence, ni les cures qu'on lui prescrivait, ne lui étaient utiles, il se décida à se rendre à Paris pour y essayer le traitement hydrothérapique.

un opera composé de plusieurs pièces d'operas rossiniens, et particulierement de la *Donna del Lago*, adaptees à un libretto de Royer et Vaez. Ce « noble galimatias », « nobile pasticcio », comme l'appela Rossini lui-même, fut manipulé par le maitre Niedermayer avec le consentement de l'auteur de la musique, qui lui coda même les profits des representations.

1. *Cri d'exultation reconnaissante au grand Pontife Pie IX.*

2. Le 1er janvier 1847, des dilettanti romains repeterent cette cantate dans la grand'salle du palais sénatorial, à Rome.

3. « On me demandait des choses que je ne pouvais faire. »

4. « Voulez-vous de l'argent? Je vous en donnerai. Mais on voulait que je fusse le chef des musiques de toute l'Italie, et que je portasse l'uniforme militaire comme un jeune homme de dix huit ans. »

5. Certes, l'emotion que lui et sa femme eprouvèrent le soir du 27 avril fut bien forte, le maitre continua pendant quelque temps à en parler dans les lettres à ses amis. Il n'est cependant pas vrai, comme quelqu'un l'a affirme, que des lors il prit Bologne en haine. Dans ces lettres il ne fait que rappeler l'hospitalite affectueuse qu'il reçut des Bolonais et regretter les jours heureux passes dans cette ville qu'il aimait toujours.

6. Mordani, *Della vita privata di G. Rossini*, Memorie, Imola, 1871.

VII. — Second séjour de Rossini à Paris (1855-1868). — Le « Chant des Titans » et d'autres compositions mineures. — La « Petite Messe Solennelle ».

Rossini partit de Florence le 26 avril 1855, en compagnie de son jeune médecin, s'arrêta quelques jours à Nice, puis de là se rendit directement vers la capitale de la France. Ici, au milieu de toutes sortes de soins affectueux et de continuelles démonstrations d'estime et d'honneur de ce peuple qui excelle dans sa courtoisie et sa politesse, le maître sentit aussitôt que son esprit se renforçait. Le traitement hydrothérapique commencé, il en tira quelque bienfait pour ses maux physiques. C'est pourquoi il résolut de s'établir sur un des riants coteaux des environs de Paris, et précisément à Passy, où il se fit bâtir une villa, sur l'emplacement que la ville de Paris lui avait généreusement cédé à un prix de faveur[1].

Peu à peu il recouvra la santé et, avec la santé, la gaieté et la belle humeur d'autrefois. Pour ne pas négliger les soins qu'exigeait son état, il ne courait ni les salons ni les théâtres; il tenait cependant de brillantes réunions dans sa maison, qui était devenue le rendez-vous de toutes les notabilités artistiques, littéraires et politiques de Paris. De temps à autre, il prenait la plume pour noter ce que lui dictait sa fantaisie toujours féconde; c'étaient ordinairement de petites compositions, qui n'exigeaient aucun effort de son esprit, improvisées pour son propre amusement ou pour satisfaire le désir de quelque ami[2]. Ainsi prit naissance la *Musique anodine*, dédiée « à ma chère femme Olympie, comme simple témoignage de reconnaissance pour les soins affectueux, intelligents, qu'elle me prodigue dans une trop longue et terrible maladie (opprobre de la faculté). Paroles de Metastasio, Paris, le 15 avril 1857 ». Le *Chant des Titans* (1859)[3], *Laus Deo* (1861), le *Coro di caccia* (1862), la *Petite Messe solennelle* (1863), la *Notte di Natale* et un *Bolero* pour les sœurs Marchisio (1863), le passage dantesque de la *Francesca da Rimini* (1865), l'*Hymne à Napoléon III et à son vaillant peuple*, l'*Album italien* (douze morceaux), l'*Album français* (douze autres morceaux), les *Morceaux réservés*, l'*Album de la Chaumière*, l'*Album pour les enfants adolescents*, l'*Album pour les enfants dégourdis*, l'*Album de Château*, la *Miscellanée pour piano*, les *Quelques riens pour Album* et tant d'autres petites compositions restées presque toutes inédites, dont les autographes, accompagnés de spirituelles annotations marginales en français de la main de l'auteur, se conservent au lycée musical de Pesaro. Le dernier ouvrage de Rossini fut la fanfare *La corona d'Italia* (1868), dédiée à Victor-Emmanuel II, et exécutée pour la première fois sur la place du Quirinal en novembre 1878, à l'occasion du retour de Humbert Ier de Naples, après l'attentat de Passanante.

Dans chacune de ces compositions, quelque mince qu'elle soit, éclate un rayon de cette éternelle beauté, à laquelle Rossini, nouveau Prométhée, sut ravir non pas des étincelles, mais des torrents de lumière.

La *Petite Messe* a une importance spéciale pour sa très haute valeur artistique. Cette messe, que l'auteur appela modestement *Petite*, et les impresarii *Solennelle*, fut terminée en 1863, comme on le relève dans une spirituelle annotation en français écrite par Rossini lui-même sur la dernière page de la partition autographe, peut-être pour prévenir les attaques malignes de ses futurs critiques :

« Bon Dieu,

« La voilà terminée cette pauvre petite *Messe*. Est-ce bien de la Musique sacrée que je viens de faire, ou bien de la sacrée musique? J'étais né pour l'opéra buffa, tu le sais bien! *Peu de science, un peu de cœur, tout est là.* Sois donc béni et accorde-moi le Paradis.

« G. Rossini.

« Passy, 1863. »

A cette messe, écrite pour quatre voix avec chœur, le maître avait donné d'abord un accompagnement d'harmonium et de deux pianos. La première exécution de la Petite Messe Solennelle a eu lieu à Paris le 14 mars 1864, pour l'inauguration de l'hôtel du comte Pillet-Will.

Les exécutants étaient les sœurs Carlotta et Barbara Marchisio, le ténor Gardoni et la basse Agnési; les chœurs, fournis par des élèves du Conservatoire, étaient dirigés par M. Cohen; l'orgue était tenu par M. Albert Lavignac; les pianos, par MM. Mathias et Peruzzi.

Il y eut ainsi deux exécutions; après quoi, ayant été orchestrée en 1865, elle fut donnée au théâtre Italien de Paris le 28 février 1869.

A cette solennité artistique assistaient, entre autres, Meyerbeer, Auber, le ténor Duprez, l'historien Azevedo et les critiques Fiorentino et Scudo.

L'auteur aurait désiré la faire exécuter en public avec accompagnement instrumental dans quelque grande église; à cet effet il fit présenter une supplique à Pie IX afin qu'il permît aux femmes de chanter avec les hommes dans les chapelles des églises; mais le pape ne voulut pas acquiescer à ce désir. Toutefois, cédant aux prières de ses amis, le grand compositeur se décida à l'instrumenter, en disant : « La strumenterò io all' antica, affinchè altri non la strumenti alla moderna[4]. » La partition terminée, il y

1. L'emplacement ne lui fut donc point *donné* par la municipalité de Paris, comme quelques historiens l'ont affirmé.

L'élégante villa s'éleva près de la promenade publique nommée *le bois de Boulogne*. Pour orner les appartements, Rossini appela deux artistes bolonais d'une grande valeur, Bisteghi et Samoggia. Il alla y habiter en 1858.

2. On relève dans une lettre de Rossini au directeur du théâtre Italien de Paris, que dans les premiers jours de novembre de 1859, celui-ci avait fait afficher aux coins de la ville des placards annonçant un nouvel opéra du Pesarese intitulé : *Un curioso accidente*, alors qu'il s'agissait d'un des ordinaires galimatias composés de musique rossinienne tirée de plusieurs de ses opéras et recousus tant bien que mal par un certain Berettoni. Rossini, ne voulant pas permettre qu'on trompât le public en l'invitant à entendre un sien ouvrage falsifié et lui laissant accroire qu'il avait collaboré à cette composition, enjoignit au directeur, s'il avait à cœur d'éviter un procès, de changer ainsi le placard : Un curioso accidente, *arrangé sur des morceaux de Rossini* par M. Berettoni. Les affiches furent enlevées, et l'opéra ne fut plus représenté.

3. Parmi les ouvrages que Rossini composa après le *Stabat*, celui-ci est un des plus importants. Écrit d'abord pour une seule voix, il fut ensuite remanié et réduit à 4 voix de basse-contre à l'unisson pour être exécuté dans un concert donné à l'occasion de l'inauguration du monument au maître Cherubini à Paris (1861); l'an d'après, il fut, comme l'auteur lui-même le dit dans une lettre, *refondu*, instrumenté et de nouveau exécuté à Vienne lorsqu'on découvrit le monument à Mozart. « Dans mon *Chant des Titans*, écrivait Rossini à Alphonse Royer à Paris le 15 octobre 1861, rassurez-vous, il n'y a pas la plus petite roulade, ni gamme chromatique, ni trille, ni arpège; c'est un chant simple, d'un rythme titanique, et tant soit peu enragé. »

4. « C'est moi qui l'instrumenterai à l'antique, afin que d'autres ne l'instrumentent *pas à la moderne.* »

Toutefois l'instrumentation ne constitue pas un ouvrage digne de lui. « Mon long silence, écrivait-il au maître Pacini, m'a fait perdre la connaissance des instruments. »

écrivit en tête : *Petite Messe, orchestrée par le Singe de Pesaro*[1].

Cependant, tant qu'il vécut, il ne permit pas qu'on exécutât en public son dernier chef-d'œuvre. Peu de mois seulement après sa mort, et précisément dans le carême de 1869, on en commença les exécutions en Italie, sous la direction du maître Muzio. Le célèbre impresario Maurice Strakosch en acquit de la veuve la propriété pour l'étranger moyennant 100.000 francs. La compagnie qu'il s'était choisie se composait de Marie Alboni, la plus belle voix de contralto qu'on ait jamais entendue (qui reçut pour toute la tournée 100.000 francs), Marie Battu, le baryton Agnesi, et le ténor Thomas Hohler (qui devint ensuite le mari de la duchesse de Newcastle). Avec cette compagnie, dirigée par le maître Pollini, la *Petite Messe* de Rossini fut exécutée dans un cycle de représentations, quatorze fois au théâtre Italien de Paris pendant le premier mois, et, dans les deux suivants, soixante fois en France, en Belgique et en Hollande. L'impresario, quoiqu'il eût dû pourvoir à des dépenses très considérables, réussit à en tirer un bénéfice de 50.000 francs[2].

Quand la *Petite Messe* fut pour la première fois exécutée dans la patrie de l'auteur, et précisément à Bologne (1869), l'insigne critique musical Philippe Filippi, un des premiers défenseurs de la musique wagnérienne en Italie, en publia une analyse détaillée, que j'aime à résumer ici.

C'est le plus étonnant miracle de cette composition merveilleuse que d'avoir subjugué par l'inspiration, la science, d'avoir fait servir les formes les plus arides du contrepoint et de la fugue aux élans les plus puissants de la fantaisie. Dans la première pièce de la Messe, le *Kyrie*, on sent aussitôt l'approche d'une œuvre puissante, et l'on entrevoit que Rossini, appréciateur de tout progrès, même idéal, de l'art, a voulu se montrer capable des plus hardies transformations de style : le dessin insistant des basses sur lequel s'élèvent les hymnes de louange au Seigneur, est un prodige d'harmonie et d'instrumentation, spécialement pour ce mouvement chromatique très hardi qui traverse tant de tons pour tomber en *ut* et puis revenir définitivement au ton dominant de *la mineur*. A cette espèce de ritournelle est associée une mélodie sereine et suave, écrite avec une si savante disposition des voix, qu'on dirait un vrai chœur d'anges : cette pièce est entrecoupée par un *canon à quattro parti* dans le style observé, à la Palestrina, sur les paroles *Christe eleison*, écrites avec un art très fin et avec toute la sévérité et l'onction qu'exige le style religieux. Dans cette première pièce, outre la beauté et la nouveauté de la forme dégagée, il y a une fusion sympathique du style le plus sévère et ancien avec les hardiesses et les idéalités modernes, sans qu'une couleur nuise à l'autre.

Majestueux est le *Gloria* : rien de plus splendide que la première attaque de l'orchestre et puis des voix seules qui crient *Gloria in excelsis Deo*. Le *Laudamus* est très religieux, avec ses accords persistants dans un dessin uniforme sur les modes majeur et mineur, espèce d'ondulation tonale sur laquelle planent les tristes teintes du chant et les entrées des voix à l'unisson et à l'octave : pour la forme et pour la manière avec lesquelles est traitée l'harmonie, cette pièce, tout à fait nouvelle, produit un effet intime de recueillement poétique.

Dans le trio *Gratias agimus* qui suit, Rossini revient tant soit peu au style du *Stabat;* c'est pourtant un gracieux entrelacement de voix, embelli par un accompagnement où les harmonies procèdent mélodiquement, et, comme toutes les pièces de cette messe, finit merveilleusement. Le *Domine Deus* est un air pour ténor d'un effet tout à fait théâtral, et, sinon dans la pensée, dans le rythme et dans le style, très semblable à celle du ténor dans le *Stabat : Cuius animam gementem*. Le duo entre le contralto et le soprano a aussi un peu d'analogie avec celui pour les deux mêmes voix du *Stabat;* il procède en tierce, et se sert du même très bel effet de la voix de contralto, qui dans les notes basses répond par des dessins égaux aux phrases du soprano; il est ingénieux, plein d'une chaste tendresse, quoique d'un effet un peu trop mondain. Il est accompagné par deux harpes et les instruments à archet, légèrement, à des intervalles mesurés. Je dois pourtant dire que, quoique ces trois morceaux, le trio, l'air du ténor et le duo, ressemblent au style du *Stabat*, ils sont très différents dans le sens des formes consacrées de la musique d'église. Le *Quoniam* est un morceau pour voix de basse, dans le vieux style. Ce morceau assez froid, qui calme les émotions et l'enthousiasme des auditeurs, prépare un vrai coup de foudre, le finale du *Gloria*, la fugue *Cum Sancto Spiritu, Gloria Dei Patris, amen!* Sur ces sept mots Rossini a composé, créé un morceau de musique de proportions très étendues, si beau, si grandiose, d'un effet si puissant, que non seulement il égale, mais surpasse les finales de *Mosè* et du *Guglielmo Tell*, et, ce qui est plus admirable, sans rappeler en aucune façon l'effet théâtral. Les mêmes premières mesures de l'orchestre, et des voix seules criant, au commencement du *Gloria*, préludent à l'entrée de la fugue. Le thème de cette fugue, éminemment ecclésiastique, est néanmoins une mélodie ardente, efficace, qui transporte. Le développement de cette fugue est un tourbillon continuel d'entrelacements vocaux de sujets, de contre-sujets qui entrent, s'entrelacent, et toujours avec une clarté, une spontanéité qui sont l'indice de la vraie force; à un certain moment la sonorité décroît, il y a une suspension; l'orchestre répète l'énergique ritournelle; les chœurs sans accompagnement crient de nouveau : *Gloria in excelsis*, jusqu'à la reprise de la *stretta*, qui, pour la majesté et la fougue de l'harmonie et de la sonorité, est d'un effet merveilleux. Je crois qu'aucune musique ne parvint, comme ce finale du *Gloria*, à obtenir le suffrage de toutes les classes d'auditeurs, parce qu'aucun compositeur ne pourrait obtenir un semblable équilibre entre un chef-d'œuvre de science et un chef-d'œuvre d'inspiration.

Dans le *Credo*, Rossini, suivant l'exemple de Cherubini dans la messe du Couronnement, fait répéter au chœur les paroles *Credo. Credo*, après chaque article de foi : c'est d'un bel effet, spécialement comme l'a employé le grand maître. Dans le premier morceau du *Credo*, le style est solennel et les divers dessins vocaux et instrumentaux sont disposés avec un artifice insigne et nouveau ; le double canon est conduit magistralement. Dans ce morceau la forme, la science, l'entrelacement des modulations, dépassent l'inspiration, qui ne tarde pourtant pas à se répandre de la manière la plus éloquente et la plus passionnée, lorsque la voix du soprano chante la mort de Jésus, *Crucifixus etiam pro nobis*.

1. Parce que beaucoup avaient l'habitude de l'appeler le *Cigno* (le Cygne) de Pesaro, il signait quelquefois, pour plaisanter, *le Singe de Pesaro*.

2. Strakosch, ouvr. cité, p. 71 et suiv.

Dans ce passage admirable, la touchante mélodie est soutenue par une basse ondulante, qui module des harmonies surprenantes; la cantilène est on ne peut plus passionnée et déchirante aux paroles *sub Pontio Pilato*, et aux dernières, fort tristes, *passus et sepultus est*. Mais les voix des soprani entonnent tout à coup le grand cri de la résurrection : la première partie du *Credo* revient, et immédiatement après, une autre très puissante fugue, à l'effet de laquelle ne nuit que la beauté souveraine de la première; mais ici la cadence est aussi débordante, magnifique, solennelle, en ce ton de *mi majeur*, qui convient si bien à l'énergie de la sonorité.

L'*Offertorio*, morceau pour orgue seul, montre comme Rossini connaissait parfaitement les secrets de tous les styles. Ce prélude, qui inspire la plus profonde religiosité, est dans le style lié, imitatif, tel que l'employait le grand Sébastien Bach, non sans quelque dérivation de l'école italienne de Scarlatti et de l'abbé Clari. Le *Sanctus* (à voix seules), est le vrai triomphe de la musique vocale : il est impossible d'obtenir un effet plus complet de sonorité moelleuse, de variétés de timbres et d'effets, avec tout ce qu'il y a de plus poétique, de plus idéal, de plus mystique dans l'inspiration mélodique. Beau, mélodique, plein d'harmonies étranges, mais très agréables, est l'*O salutaris* pour voix de contralto, accompagné seulement par des instruments à cordes. Le dernier morceau de la messe, *Agnus Dei*, en est le digne couronnement à seule voix, accompagnée d'un plaintif murmure des instruments à cordes auquel répond un chœur de voix de femmes lointaines, *Dona nobis pacem*, avec une phrase qui me rappelle l'allure mélancolique de Schumann. Ici aussi, comme dans l'*Inflammatus* du *Stabat*, il y a de la passion, de l'énergie, et plus que dans l'*Inflammatus* une douce mélancolie, un parfum de mélodie paradisiaque.

La messe de Rossini est le plus grand exemple de son génie et de sa gloire. Au point de vue de la musique vocale, personne, même lui, n'a obtenu les effets du finale du *Gloria* et de l'*Hosanna in excelsis!* Du côté instrumental, dans bien des morceaux, l'énergie des instruments sert à compléter l'effet surprenant des voix, comme dans la strette de la fugue, où les cuivres contribuent à l'obtention de cette prodigieuse et gigantesque sonorité. L'instrumentation à seul quartetto de l'*O salutaris hostia*[1] est aussi très élégant. En général, pourtant, dans l'instrumentation de cette messe il n'y a pas toujours la même énergie, et l'ouvrage se ressent de l'ancienne pratique d'instrumenter à groupes distincts, d'instruments à cordes, de bois et de cuivre, sans les fusions et les variétés de combinaisons qui constituent le prestige des orchestres, dans les opéras de Meyerbeer, de Gounod, de Wagner et dans les derniers de Verdi. C'est pour cela que si quelques morceaux gagnèrent beaucoup à l'adjonction de l'instrumentation, d'autres au contraire obtenaient le même effet, et quelquefois un peu plus grand, avec l'accompagnement primitif de piano et d'harmonium.

VIII. — **Maladie et mort. — Funérailles et testament.**

A Paris, Rossini vivait entouré de l'affection et de la vénération de tout le monde. Sa maison était fréquentée par l'élite des Parisiens et des étrangers; Chateaubriand et Thiers recherchaient sa conversation. Quand il allait se promener avec quelqu'un de ses amis, tous les yeux des passants étaient tournés vers lui; celui-ci le fixait et, en chuchotant, le montrait du doigt aux autres comme une merveille; un autre ôtait respectueusement son chapeau en s'inclinant devant lui, qui, tout attentif à son colloque, n'y faisait même pas attention[2].

Cependant dans ses dernières années il sortait rarement, et toujours en carrosse : de nouvelles incommodités, de nouvelles infirmités, s'étaient ajoutées aux anciennes qui avaient reparu. Vers la fin de 1867, pendant qu'il se trouvait à Paris, il fut pris d'une langueur qui pendant plusieurs mois lui ôta les forces et le sommeil. Revenu à Passy, il se sentit un peu mieux, mais il continua à souffrir d'une grande faiblesse générale[3].

En revanche, son âme était consolée par les démonstrations continuelles d'affection et d'admiration qui lui arrivaient de toute part. La nuit du 12 février 1868, après la 500e représentation du *Guglielmo Tell* à l'Opéra, tous les artistes de ce théâtre se rendirent sous les fenêtres de la maison où habitait le grand maître, numéro 2 de la Chaussée d'Antin, pour lui chanter une sérénade. D'abord les chanteurs Faure, Villaret et Mme Battu montèrent dans les appartements de Rossini et lui offrirent, au nom de tout le personnel de l'Opéra, une couronne magnifique. Ensuite l'orchestre joua l'ouverture du *Guillaume Tell*, et M. Faure chanta avec les chœurs un morceau du premier acte du même opéra. Une foule immense, qui empêchait presque la circulation sur la Chaussée d'Antin, fit écho aux acclamations des artistes, salua l'insigne compositeur, qui se sera certainement souvenu avec émotion que, trente-neuf ans auparavant, les artistes de l'Opéra lui avaient rendu un pareil hommage après la première représentation du *Tell*.

Le 29 du même mois, étant l'anniversaire de sa naissance, eut lieu en son honneur, à Pesaro, une académie publique de poésie et de musique. A Paris les conditions de santé permirent au maître de réunir à sa propre table quelques-uns de ses amis, parmi lesquels les célèbres chanteurs Marie Alboni et Jean-Baptiste Faure, le dessinateur Gustave Doré, le compositeur Vaucorbeil et l'avocat Berryer. Celui-ci porta la santé du musicien « venu au monde pour l'honneur de l'homme et pour attester sa puissance ». La maison du maître était pleine de bouquets envoyés de tous côtés.

Ce fut le dernier hommage que le grand Pesarese reçut de son vivant. A l'automne de la même année il tomba malade de nouveau à Passy, et, cette fois, gravement, de pneumonie. Les médecins attribuèrent l'origine de la maladie au séjour trop prolongé à la campagne pendant les premières rigueurs de la saison; et, comme le maître approchait de sa 76e année et qu'il n'était pas d'une constitution très robuste, ils n'osèrent pas le faire transporter à la Chaussée d'Antin à Paris. Il était traité par les docteurs Vio Bonato et Barthe, ce dernier une célébrité parisienne pour les maladies de poitrine. A peine la douloureuse

1. Cet *O Salutaris* ne faisait pas partie originellement de la messe et y a été ajouté après coup.

2. Raconté par Zanolini, témoin oculaire.

3. Il ne semble pourtant pas qu'il eût perdu complètement sa jovialité habituelle, comme l'affirme Zanolini, si l'on considère que la fameuse lettre au docteur Filippi, qu'il écrivit le 26 août 1868, c'est-à-dire deux mois et demi avant de mourir, après avoir traité d'art avec le plus grand sérieux, se termine sur une de ses fines plaisanteries accoutumées et avec la notation d'une *scala cinese* (échelle chinoise) de son invention.

nouvelle se répandit-elle en France et en Italie, que partout l'anxiété fut bien grande. Le gouvernement italien et la municipalité de Pesaro faisaient télégraphier tous les jours par la légation le bulletin que les docteurs traitants rédigeaient chaque matin. Liverani et le ténor Iwanof partirent sur-le-champ de Bologne pour assister leur ami bien-aimé, auprès de qui ils alternaient avec Vaucorbeil, Michotte, Tamburini et d'autres. A Paris, le public se rendait en foule chaque matin à la Chaussée d'Antin, où l'on tenait aussi exposé le bulletin médical.

A l'abbé Gallay, curé de Saint-Roch, à Passy, qui avant de le confesser et de lui administrer l'extrême-onction, lui demanda s'il croyait, le maître répondit simplement : « Pensez-vous que l'homme qui écrivit le *Stabat* ne soit pas un croyant? » Le dernier mot qu'il prononça fut celui d'Olympie, sa femme.

Gioachino Rossini expira à 11 heures du matin, le 13 novembre 1868.

Après l'Italie, qui lui avait donné la vie, l'éducation et la gloire, la France, qui pendant tant d'années lui avait donné l'hospitalité et l'avait vénéré, fut la nation qui sentit le plus profondément la douleur de la mort du grand maître, la nation qui en honora davantage la mémoire. L'Italie doit être très reconnaissante à ce peuple, qui adoucit autant qu'il le put les dernières années de son illustre fils.

De vives démonstrations de deuil furent faites dans toutes les principales villes d'Italie et de l'étranger[1]. A Paris, quinze jours après la mort du grand compositeur, l'Opéra donna *Guillaume Tell*. A la suite du second acte, tous les artistes couronnèrent le buste du maître après huit mesures de l'introduction du troisième acte de *Moïse;* puis on exécuta le morceau final du *Guillaume Tell*, sur les paroles suivantes :

GUILLAUME.

Ta voix est muette à jamais,
Tu n'es plus!

EDWIGE.

Éternels regrets!

MATHILDE ET GEMMY.

Mais ta gloire survit immense!

ARNOLD.

Ton œuvre, défiant les ans,
Déroule sa magnificence.

GUILLAUME.

Oui, tu renais, et de tout temps
L'univers redira tes chants,
Et l'immortalité commence.

CHOEUR.

L'univers redira tes chants,
Et l'immortalité commence[2].

Rossini avait exprimé le désir que ses funérailles fussent modestes; c'est pour cela que, dans son testament, il avait fixé pour elles « deux mille francs au plus ». Sa volonté fut observée, mais l'intervention de toutes les plus saillantes notabilités artistiques, politiques et littéraires de Paris et d'une foule immense de peuple désireuse de rendre le dernier hommage au grand artiste, donna à ces honneurs funèbres une solennité que n'aurait pu apporter la pompe extérieure de riches draperies et de nombreux flambeaux.

L'office mortuaire eut lieu le 21 novembre 1868 dans l'église de la Trinité de Paris; on évalue à quatre mille le nombre des personnes qui y assistèrent.

La cérémonie terminée à 2 heures de l'après-midi, la dépouille mortelle fut accompagnée au cimetière du Père-Lachaise. Le cortège était précédé de deux bataillons de ligne et de la musique des deux légions de la garde nationale, qui exécutèrent la *Marcia funebre* de la *Gazza ladra*, la prière du *Mosè* et des fragments du *Stabat*.

Les cordons du corbillard étaient tenus tour à tour par le ministre d'Italie, par Camille Doucet, le baron Taylor, le prince Poniatowski, Auber, Ambroise Thomas, Perrin, Saint-Georges, par le député D'Ancona, Perruti, consul d'Italie, Tamburini, Duprez, etc., etc.

Au cimetière bien des discours furent prononcés : par Doucet pour l'Académie, par Thomas pour l'Institut, par D'Ancona pour l'Italie, par Perrin pour le théâtre, par Saint-Georges pour les compositeurs, par le baron Taylor pour les artistes, par Pougin pour les professeurs, par Elwart pour le Conservatoire.

Le soir même du 21, au théâtre Italien fut solennellement exécuté le *Stabat* pour honorer la mémoire de l'auteur.

La dépouille de Rossini fut embaumée avec un procédé inventé par un Italien. En mars 1887 elle fut solennellement transportée en Italie pour la faire reposer à côté de celle de Michel-Ange dans l'église de Santa Croce, à Florence, le Panthéon de l'Italie. Ce ne fut pas là un triste voyage, mais plutôt un voyage triomphal.

Dans son testament Rossini se montra très bienfaisant envers l'art musical. Il laissa héritière propriétaire la commune de Pesaro[3], avec l'obligation de fonder dans cette ville, qui lui avait donné le jour et tant de preuves d'affection et de vénération, un lycée musical après la mort de sa femme[4]. Il disposa que, également après la mort de son Olympie, on fondât à Paris et *exclusivement pour les Français* deux prix de 3.000 francs chacun pour être décernés annuellement, l'un à l'auteur d'une composition de musique religieuse ou lyrique « qui devra se distinguer principalement pour la mélodie *si négligée aujourd'hui;* l'autre à l'auteur des paroles (prose ou vers[5]), « sur lesquelles on doit appliquer la musique et l'y parfaitement appliquer ». « J'ai délibéré, ajoute le testateur, de laisser à la France, dont j'eus un si favorable accueil, ce témoignage de ma reconnaissance et *du désir de voir perfectionné un art auquel j'ai consacré ma vie.* » En laissant sa femme usufruitière du capital, il avait exprimé le désir qu'elle fondât à Paris un hospice pour chanteurs vieux ou malades, autant Italiens que Français, ayant vécu en France. Le désir du maître fut rempli par Mme Pélissier. En 1889, à Auteuil, rue Mirabeau, fut inaugurée la *Casa Rossini*, destinée à donner l'hospitalité à une centaine d'artistes.

---

1. Son grand compatriote Giuseppe Verdi proposa, dans une très noble lettre, que tous les maîtres italiens les plus connus, sous la direction de Mercadante, s'unissent pour composer une messe de *Requiem* pour être exécutée, aux frais des compositeurs et des exécutants, le jour anniversaire de la mort du grand Pesarese, dans l'église de Saint-Pétrone à Bologne. Mais cette belle proposition s'en alla en fumée.

2. Lajarte, ouvrage cité.

3. Le patrimoine de Rossini, dont il laissa usufruitière, sa vie durant, sa femme, montait à deux millions et demi de francs environ.

4. Olympe Pélissier mourut le 22 mars 1878. Le lycée fut ouvert en l'an 1882, et grâce aux soins de son premier directeur, le maître Charles Pedrotti, et surtout grâce à l'œuvre savante et géniale de l'illustre compositeur Pierre Mascagni, successeur de Pedrotti, il put s'élever jusqu'à la hauteur des premiers d'Italie. A présent il est dirigé par le maître Amilcar Zanella, qui en continue les belles traditions.

5. Donc Rossini, lui aussi, admettait qu'on pût mettre en musique un libretto en prose.

XI. — L'homme.

Gioachino Rossini fut un enfant gâté de la fortune. Après la première gêne que l'adolescence joyeuse et hardie rend si facile à supporter, il jouit d'une des plus heureuses existences qui aient parcouru le pèlerinage de la vie, ordinairement si pénible pour les hommes de génie : applaudissements, amour, honneurs, richesses, rien ne lui manqua[1]. C'est peut-être pour cela qu'il eut tant de détracteurs. En faussant le caractère de son esprit inépuisable, en lui attribuant des paroles qu'il n'avait jamais prononcées, en exagérant ses faiblesses et ses défauts, en subtilisant sur tous ses actes, les journalistes et les biographes ont altéré complètement la physionomie morale de cet artiste insigne.

Le Rossini façonné par eux est un bateleur, sceptique, malin et égoïste. C'est sous cet aspect antipathique et rebutant que le plus grand nombre connaissent le grand Pesarese, spécialement hors d'Italie. C'est pourquoi le biographe consciencieux a le devoir d'enlever tout prestige à cette déplorable légende, et, en remontant aux sources pures, de présenter la figure morale du Pesarese sous son vrai jour.

Passons en revue les principaux chefs d'accusation.

On reproche à Rossini de s'être trop complu dans les amours et dans les gourmandises. Certes il ne fut pas un héros, un homme de Plutarque, comme on dit communément; il ne fut pas exempt non plus de certaines faiblesses et de certains défauts. D'une belle taille et fort, vivant au milieu du grand monde, admiré et presque idolâtré de tous, il ne put pas naturellement se montrer en sa jeunesse un modèle de chasteté et de frugalité. Il n'aima, peut-être, jamais aucune femme d'un amour profond, passionné. Mais ces défauts, qui furent dans la suite exagérés par la renommée, ne dégénérèrent pas en vices, ne dégradèrent jamais la dignité de l'artiste.

Il fut appelé « un bateleur, qui mystifiait tout le monde..., conteur de sornettes, dont les plaisanteries étaient marquées souvent du sceau de l'impertinence »...

Calomnie des plus effrontées, qui trouve un démenti formel dans la lecture de la correspondance du maître, miroir fidèle de son âme, et dans les jugements exprimés par quelques-uns des grands personnages qui l'entourerent. Dans ses lettres Rossini se révele l'homme qui, dans la confiance de l'amitié, prodigue les trésors d'une argutie très spirituelle et parfois caustique, mais jamais impertinente ou maligne; son rire est bonasse, sa saillie sans acrimonie. Et il doit aussi s'être montré tel dans la conversation, si Mendelssohn, lorsqu'il le rencontra pour la premiere fois, put écrire à propos de son esprit des paroles pleines d'un vif enthousiasme à sa propre famille, si Prosper Mérimée le jugea « un des hommes les plus spirituels », et si Richard Wagner en reçut l'impression du premier *homme vraiment grand et digne de mention* qu'il eût jusqu'alors rencontré dans le monde de l'art.

Il est faux aussi que Rossini fût envieux, de cœur aride et cynique, au point de se moquer de tous et de tout.

Le ton de scepticisme qu'il voulait donner à ses paroles venait plus des lèvres que du cœur. « Il ne sut pas se tenir toujours assez sur ses gardes pour ne pas se laisser aller à des plaisanteries désagréables à quelqu'un, agréables au plus grand nombre; on ne doit point douter que la flèche qu'il décochait ne frappât le but; cependant peu de personnes furent aussi indulgentes que lui envers les défauts d'autrui et ne tolérèrent plus que lui l'ennui que causent les ennuyeux et les importuns. Il se moquait des sots quelquefois, et ne se montrait pas impatient avec eux... Quand il était sain de corps et d'esprit, personne ne le quittait mécontent, si ce n'est peut-être parfois de quelque mot piquant lâché justement, pour opposer un refus à des demandes inutiles ou indiscrètes... Il fut un *rare exemple d'amour filial*, et d'une affection persévérante et cordiale envers ses amis intimes, prêt à oublier les offenses que l'ingratitude rendait plus graves, toujours reconnaissant des bienfaits et des faveurs[2]... »

C'est ce qu'écrivit l'avocat Zanolini, qui fut un ami intime du maître; et ce qu'il affirme est confirmé par la correspondance, qui nous le montre obligeant, dévoué et constant dans l'amitié, prodigue d'encouragements, de conseils et d'appuis aux jeunes artistes, compositeurs ou chanteurs. Nulle envie ne se manifesta si peu que ce soit dans ses paroles. Il suffit de lire ses lettres aux chanteurs Donzelli et Iwanof et aux maîtres Pacini, Mercadante et Poniatowski, et de remarquer son empressement affectueux pour que « son bien-aimé Donizetti » soit appelé à la direction du lycée musical de Bologne. Des louanges prodiguées et de l'appui qu'il donna à Bellini, on en a la preuve dans une lettre de l'auteur de *Norma*. Son testament même est un monument de tendresse et de générosité envers la compagne de sa vie, ses confrères en art, sa ville natale et sa patrie d'élection. Comme un autre grand compositeur des Marches, Gaspard Spontini, Rossini se souvint des pauvres, parce qu'il était né pauvre, et disposa, après sa mort, des richesses qu'il avait acquises par son génie et son travail, pour le développement de l'art qu'il avait honoré et au bénéfice de ses concitoyens. On l'a accusé d'être « très infatué de sa personne », tandis qu'il résulte de ses lettres qu'il se comporta toujours avec modestie et réserve; il parlait rarement de lui, et avec une grande franchise et sans la moindre ostentation[3].

On lui a reproché d'être avare et de n'avoir pensé qu'à amasser des richesses. Certes Rossini ne fut pas prodigue; né pauvre, forcé de travailler dès l'âge où les autres ne font ordinairement que s'amuser, il apprit à être économe de très bonne heure Mais il ne fut pas avare, à moins qu'on veuille appeler avare celui qui donne de l'argent à ses amis, qui dispose du produit de l'exécution de ses propres ouvrages au profit d'instituts de bienfaisance[4], et cède

1. *Comme la félicité est relative pour chaque homme*, Rossini n'ignora point complètement la douleur. Il suffira de rappeler qu'il souffrit de graves chagrins à Paris et à Bologne, une douloureuse operation et une longue et pénible neurasthenie.

2. Zanolini, ouvr. cité, p. 151 et 155.

3. Voir aussi, pour la modestie avec laquelle Rossini parlait de soi-même, l'interessante brochure de M. Michotte, *La visite de R. Wagner à Rossini*, details inédits et commentaires (Paris, 1906). Qu'on remarque qu'ici les paroles du maître italien n'expriment pas une modestie poussee jusqu'à l'*exagération presque goguenarde*, comme il parait dans la manière de Wagner de raconter cette visite. (V. *Gesammelte Schriften*, IV.) Michotte confirme la phrase : « J'avais de la facilité, » mais il omet l'autre citee par Wagner : « Et, peut-être, j'aurais pu arriver à quelque chose. »

4. Qu'on se souvienne que la premiere exécution du *Stabat* à Bologne fut donnée par Rossini au profit d'un edifice à fonder dans cette ville pour y donner un asile à des musiciens bolonais vieux et pauvres. Voyez page 846 de cette Encyclopédie.

la propriété de ses opéras à des confrères[1]. Il ne fut pas non plus avide d'argent, si l'on considère que, ayant empoché à Londres 150.000 francs en six mois, il ne voulut plus y retourner; qu'il ne consentit jamais à dédier un de ses opéras au roi d'Angleterre; qu'il refusa 100.000 francs pour la cession de la *Petite Messe* et qu'il laissa des centaines de compositions inédites, de la vente desquelles il aurait pu retirer un bénéfice immense. Rossini ne serait jamais parvenu à amasser la fortune considérable qu'il laissa en mourant, sans les soins de trois de ses amis, banquiers très experts : le baron James de Rotschild, M. Aguado et le comte Pillet-Wild. Ceux-ci s'occupèrent à l'envi d'augmenter par leurs opérations les bénéfices et les épargnes que le maître déposait de temps à autre dans leurs mains[2].

Rossini, en outre, mérita-t-il le titre de *codino* (rétrograde) dont on le gratifia? Il ne fut pas vraiment un libéral, dans le sens qu'on attribue communément de nos jours à ce mot. Ses lettres nous le montrent comme un homme de la vieille roche, désireux de tranquillité et conservateur, ennemi de tout excès et se méfiant de toute innovation. Il avait horreur des guerres et des révolutions, et avait une vive aversion pour certaines inventions modernes, plus, je crois, par crainte de malheurs possibles faciles à arriver dans le commencement de leur application pratique, que par esprit rétrograde. Il est certain qu'il ne monta jamais dans un train à vapeur et qu'il n'introduisit jamais chez lui l'éclairage au gaz.

Mais les détracteurs de Rossini donnèrent au mot *codino* l'acception d'*ennemi de la liberté et de l'indépendance d'Italie;* c'est pourquoi le maître, qui d'habitude se montrait indifférent à d'autres calomnies, ne put s'empêcher de manifester pour celle-ci son vif ressentiment. « Quelques misérables de mes concitoyens, — écrivait-il à l'avocat Santocanale de Palerme, le 12 juin 1864, — m'ont créé une réputation de *codino;* les malheureux ignorent que dans mon adolescence artistique je musiquai avec ferveur et succès les paroles suivantes :

Vedi per tutta Italia
Rinascere gli esempi
D'ardire e di valor!
Quanto valgon gl' Italiani
Al cimento si vedrà[3]!

« Et puis, en 1815, le roi Murat venu à Bologne avec de saintes promesses, je composai l'Hymne de l'indépendance, qui fut *exécuté sous ma direction* au théâtre Contavalli. Dans cet hymne se trouve le mot *indipendenza*, qui, quoique peu poétique, mais entonné par moi avec ma voix sonore à cette époque-là, et répété par le peuple, le chœur, etc., excita un vif enthousiasme. On inventa, à l'égard de cet hymne, une historiette qui me fâcha un peu : un bel esprit biographe assura que j'avais offert (avec une autre poésie) cet hymne au général Stefanini pour fêter son retour[4]. On a voulu donner à ce trait une couleur de plaisanterie, mais ç'aurait été une lâcheté dont Rossini est incapable.

« Mon caractère est doux, mais mon âme est fière : lorsque le général autrichien retourna à Bologne, j'étais à Naples, occupé à composer un opéra pour le théâtre S. Carlo : voyez donc comment on écrit l'histoire!

« Je dirai encore pour finir que, pour détruire l'épithète de *codino*, j'ai musiqué les mots de liberté de manière à faire connaître mon amour ardent pour ma patrie et pour les nobles sentiments dont elle est animée. »

On ne peut pas accuser cette lettre d'être une défense tardive, ou l'ostentation d'un patriotisme qui ait pris naissance après les faits accomplis; car justement dans les jours mémorables du mois de mai 1848, lorsque l'Italie, enflammée d'un saint enthousiasme, s'insurgea, Rossini répondit avec de très nobles paroles à l'invitation que lui avait faite le Père Hugues Bassi de mettre en musique un Hymne national que celui-ci avait composé. « Moi, — ainsi se terminait sa lettre, — moi, *vrai et ardent Italien*, je m'efforcerai d'en adapter la musique au chant et à l'enthousiasme de toute l'Italie. »

Rossini aima-t-il son art? Beaucoup l'ont nié, alléguant pour raison principale la résolution qu'il prit et qu'il maintint de ne plus écrire pour le théâtre. Mais s'il abandonna le théâtre, il n'abandonna pas l'art, la musique. On a vu combien il déploya de zèle et d'activité pour la reconstitution du lycée musical de Bologne; on a vu qu'à *Guillaume Tell* succédèrent le *Stabat*, *Soirées musicales*, les cantates *Fede, Speranza e Carità*, le *Chant des Titans*, la *Petite Messe* et un nombre infini de morceaux de chambre. Jusqu'aux derniers jours de son existence il continua, bien que par intervalles, à écrire de la musique et à vivre au milieu de l'art et des artistes, à qui il fut toujours prodigue de conseils, de protection et de secours.

On ne peut donc nier qu'il aimât l'art; il me semble seulement qu'il ne l'aimât pas avec la passion qui rend douloureux l'éloignement, et surtout avec le transport qui fait paraître doux le travail.

A mon avis, l'imputation dont Rossini ne peut point être défendu, c'est celle de la paresse. Beaucoup de ses biographes présentent la liste des opéras qu'il a composés; mais cela ne sert à rien pour l'en disculper. « Voici, — disent-ils, — en dix-neuf ans, de 1810 à 1829, Rossini n'écrivit rien moins que trente-neuf opéras et farces, quinze cantates et plusieurs morceaux de chambre, d'église et de concert. » Mais ils ne disent pas qu'il se servit souvent des meilleures dépouilles de quelques-unes de ses compositions précédentes pour en revêtir de nouvelles; que *Demetrio e Polibio* prêta les siennes au *Ciro di Babilonia; L'occasione fa il ladro* à la *Cenerentola; Torvaldo e Dorliska* à l'*Otello; Ricciardo et Zoraide* à *Edoardo e Cristina;* l'*Aureliano* et l'*Elisabetta* au *Barbiere di Siviglia*. Ils ne disent pas combien de fois les impresarii durent solliciter le maître, rétif à écrire, et que seulement dans les derniers jours fixés par le contrat il se décidait à prendre la plume et écrivait l'opéra avec une merveilleuse rapidité. Car il possédait une facilité de composer vraiment extraordinaire : la plupart des opéras qu'il écrivit en Italie ont été composés en moins de deux semaines; aucun ne le tint occupé plus d'une cinquantaine de jours. Lorsque Rossini, quoique doué d'une puissance créatrice exubérante, avait recours, à Paris, aux remaniements du *Maometto*, du *Mosè*, du *Viaggio a Reims*, lorsque,

1 Rossini céda la propriété des trois chœurs : *Fede, Speranza e Carità*, au maître Gabussi, qui s'en était fait l'éditeur ; à Castil-Blaze, la propriété du *Barbiere*, que celui-ci avait traduit en français ; celle d'un arrangement de la *Semiramide* au maître Carafa, et celle du *Roberto Bruce* au maître Niedermayer, auteur de ce que Rossini appela *nobile pasticcio*. Voyez page 846, n. 3, de cette Encyclopédie.

2. Strakosch, ouvr. cité, 65-66.

3. « Vois se renouveler dans toute l'Italie les exemples de hardiesse et de valeur! On verra à l'épreuve ce que valent les Italiens! »

4. Voir page 837, n. 2, de cette Encyclopédie.

invité à composer de nouveaux ouvrages pendant son long repos, il chargeait le maître Tadolini de terminer le *Stabat* et adaptait le « coro dei bardi » de la *Donna del Lago* successivement à deux ou trois textes, et refusait de mettre en musique des poésies, qu'il trouvait lui-même « toccantissisme » (très touchantes), pouvait-il donner des preuves plus évidentes de sa répugnance innée au travail?

Le travail, qui est un soulagement, un besoin pour quelques artistes, était un poids, une fatigue pour lui. Tant que dura l'aiguillon de la nécessité et de la gloire; tant que, pour obtenir des applaudissements et de l'argent, peu de jours et de nuits lui suffirent, il s'y adonna; mais, quand il eut amassé une fortune considérable et qu'il eut atteint le faîte de la renommée avec le *Guglielmo Tell;* quand il s'aperçut que pour maintenir, vis-à-vis de ses émules, sa propre renommée à la hauteur où elle était parvenue, il aurait dû se soumettre à la longue étude et au pénible travail que lui avait coûté son dernier grand opéra, il cessa d'écrire pour le théâtre.

En sa qualité de génial épicurien, sans abandonner la musique, il la cultiva pour l'agrément de son esprit et se proposa de jouir du reste de sa vie au milieu de l'art et des artistes, mais loin du bruit, des basses intrigues, des petites guerres déloyales, de tout ce qui répugnait à son âme douce et bonne, désireuse de paix et de tranquillité.

Ce fut sans doute un dommage immense pour l'art; mais la société n'a pas le droit de condamner l'artiste au chef-d'œuvre forcé à vie. En évaluant le mérite d'un compositeur, on doit tenir compte de ce qu'il a fait, et non de ce qu'il aurait pu faire, s'il avait voulu. Or, Rossini travailla assez pour sa gloire, beaucoup pour mériter la reconnaissance de l'Europe, qu'il charma pendant tant d'années par la sérénité enjouée et bienfaisante de ses chants.

Quant à l'Italie, elle a déjà depuis longtemps élevé dans son cœur un autel au grand maître, qui, dans une époque où elle était esclave et vilipendée comme « terre de morts » et traitée comme une « expression géographique », en affirmait solennellement, par son propre génie, la vigoureuse vitalité.

X. — L'artiste.

SOMMAIRE : — Condition de l'opéra en Italie au commencement du XIXe siècle. — Rossini réforme l'opéra italien. — Caractères de l'opéra rossinien et principes esthétiques sur lesquels il se fonde. — Rossini est la plus sincère et complète manifestation du génie musical italien. — Rossini restaure le *bel canto* italien. — Influence de la musique rossinienne en Italie et à l'étranger. — Causes de sa foudroyante popularité. — Guerre faite à la musique rossinienne. — Les représentants de l'école rossinienne en Italie. — Causes de sa décadence.

Pour comprendre la valeur et l'importance de la réforme rossinienne, il faut connaître en quelles conditions se trouvait le théâtre lyrique italien au commencement du XIXe siècle; de même que, pour juger justement du mérite de la musique de ce maître, il faut l'examiner suivant les principes esthétiques de son temps.

Après la mort de Cimarosa, 1801, et le silence de Paisiello (qui déposa sa plume en 1803), le théâtre languissait en Italie. Il semblait que le génie musical italien, qui pendant plusieurs siècles avait éclairé de sa vive lumière toute l'Europe, allait s'éteindre. Non pas que les compositeurs fissent défaut; c'était tout le contraire. Ils sortaient très nombreux du Conservatoire de Naples (déjà près de sa décadence) et des autres écoles de la péninsule; mais la plupart ne réussissaient pas à surpasser la médiocrité. Qui se souvient aujourd'hui des noms de Ferdinand Rutini, Joseph Farinelli, Pierre-Paul Guglielmi, Vincent Pucitta, Ferdinand Paini, etc., auteurs de tant d'opéras accueillis de leur temps avec faveur? Ceux-là mêmes qui étaient alors le plus en vogue, tels que Generali, Pavesi, Mayr, Paër, Zingarelli, n'ont laissé aucun opéra qui leur ait survécu. Leurs compositions, écrites avec une certaine facilité et correction, contiennent des mélodies pathétiques et gracieuses, à l'expression dramatique souvent heureuse, à l'instrumentation et à l'harmonisation très soignées, mais elles manquent de cette qualité qui peut rendre les produits de l'esprit résistants aux injures du temps, aux caprices de la mode, aux querelles d'école : le génie. Deux seuls maîtres alors maintenaient à sa hauteur le nom de l'art musical italien : Cherubini et Spontini; mais ils demeuraient depuis longtemps à Paris, où leur style s'était profondément modifié, comme plus tard devait le faire le style de Rossini, et leurs opéras étaient presque inconnus de leurs compatriotes.

La décadence de l'art du chant allait de pair avec la décadence de l'art de la composition. Les Italiens ont toujours eu et ont encore le privilège de posséder les plus belles voix du monde. En ce temps-là ils avaient l'honneur de fournir aux scènes européennes les chanteurs les plus remarquables que l'on connût. Alors les chanteurs n'étaient pas improvisés, comme la plupart de ceux d'aujourd'hui. Leur début était précédé d'une longue et laborieuse préparation, dans laquelle non seulement ils travaillaient leur voix pour acquérir l'agilité, l'homogénéité et les autres qualités nécessaires, mais ils s'exerçaient dans la lecture musicale, dans l'expression des passions et dans l'art dramatique. C'est pourquoi ils se présentaient au public autant comme acteurs intelligents que comme habiles exécutants. Quelques-uns d'entre eux, tels que Rauzzini et Crescentini, étaient même des compositeurs de quelque mérite. Le chant, cultivé avec amour par les Italiens pendant près de deux siècles, était parvenu au faîte de la perfection, spécialement par la méthode des sopranistes Pacchiarotti et Crescentini, deux artistes d'une très haute intelligence et d'un sentiment exquis, de l'école desquels sortit une pléiade d'artistes qui, pendant bien des années, firent les délices des scènes italiennes et étrangères. Il en résulta qu'on recherchait les chanteurs plus que les maîtres, une belle voix plus qu'une bonne composition. Bientôt le virtuosisme l'emporta sur l'art, surtout lorsque, après la disparition de Cimarosa et de Paisiello, les scènes italiennes tombèrent entre des mains médiocres. Les chanteurs, pour obtenir l'applaudissement du public, durent suppléer par les artifices de la voix à la pauvreté de la composition. Alors les beaux opéras des maîtres italiens du XIXe siècle furent déparés par les enjolivements les plus recherchés et les plus grotesques, et l'art du chant devint enfin une véritable acrobatie vocale avec Velluti et Me Catalani.

L'art musical italien avait donc besoin d'un homme de génie, qui pût ressusciter l'opéra et mettre un frein aux intempérances du virtuosisme. Cet homme, ce fut Gioachino Rossini, réformateur de l'opéra et restaurateur du *bel canto* italien.

En ce temps-là, l'opéra italien, suivant les traditions de l'école napolitaine, se composait de longs récitatifs, dits *a secco,* de beaucoup d'airs, de peu de duos, d'un très petit nombre de trios et de quelque rare morceau d'ensemble. Il en résultait une grande

monotonie, qui détruisait en partie l'effet des beautés répandues dans ces ouvrages.

Rossini donna à l'opéra de nouvelles formes et une nouvelle matière. Peu à peu, il diminua les récitatifs et substitua des récitatifs accompagnés par l'orchestre (*obbligati*) aux récitatifs *a secco*, soutenus seulement par le clavecin et la basse. Il augmenta les morceaux d'ensemble avec ou sans chœurs et leur donna ce développement magistral qui les fait paraître quelquefois de vraies symphonies vocales d'un effet merveilleux. Il renforça l'orchestre, rendit plus brillante et intéressante l'instrumentation, trouva des combinaisons harmoniques nouvelles. Pour l'invention mélodique son mérite est encore plus grand. Dans ses partitions on trouve, prodigués avec une très féconde spontanéité, des chants très originaux et d'une beauté extraordinaire.

Le caractère principal de ces chants, spécialement dans les premiers opéras, révèle les qualités d'un maître italien à la fleur de son âge : c'est une musique exubérante de vie comme l'âge du compositeur, vive comme son âme, joyeuse comme le ciel qui la lui inspirait. Dans les opéras qui suivirent, le style de Rossini devient toujours plus soutenu, l'expression dramatique plus soignée, l'instrumentation plus nourrie, jusqu'à atteindre le plus haut degré de perfection dans le *Guillaume Tell* et dans la *Petite Messe solennelle*, où la science et l'inspiration, la mélodie et l'harmonie se fondent en une de ces prodigieuses unités que le génie seul peut obtenir. D'ailleurs, au cours de sa transformation progressive, aussi bien dans le genre sérieux que dans le comique, la musique rossinienne conserve toujours les qualités caractéristiques, traditionnelles de l'art national : simplicité, clarté, symétrie, prédominance de la voix, sentiment de la mesure. Elle est toujours grave et sereine : pas de mélodies à l'allure nerveuse, au rythme étrange et insaisissable, pas de modulations tourmentées, pas d'emphase, de rhétorique. Expression sincère du sentiment de l'auteur, elle jaillit de son cœur, libre de toute exagération et de tout artifice; facile sans tomber jamais dans la vulgarité, simple sans devenir frivole ou négligée, majestueuse mais jamais ampoulée, passionnée mais jamais violente. Dans cette olympienne sérénité d'inspiration, dans cette classique gravité de la forme, réside le secret de sa beauté éternelle.

Quels sont les principes esthétiques sur lesquels se base l'opéra rossinien? Rossini lui-même répond à cette question dans deux lettres écrites peu de mois avant sa mort, lettres qui contiennent, on peut le dire, son testament artistique. « N'oublions pas, Italiens, écrivait-il, que la *délectation* (*il diletto*) *doit être le fondement et le but de l'art musical;* » et il continuait en recommandant aux jeunes compositeurs *mélodie simple, clarté* et *variété de rythme*, et en les dissuadant de suivre « les nouveaux principes esthétiques philosophiques qui voudraient faire de l'art musical un art littéraire, une mélopée philosophique équivalant au récitatif tantôt libre, tantôt mesuré, avec des accompagnements variés de trémolo. But suprême de l'art, la délectation; moyens, la simplicité et la variété. Ne sont-ce pas là, peut-être, les mêmes principes esthétiques qu'ont suivis dans leurs ouvrages les grands artistes et les grands poètes de la Renaissance italienne, de Masaccio à Raphael, de Poliziano à l'Arioste, les vrais représentants de la civilisation nationale, de l'Italie moderne? En effet, Rossini a les mêmes caractères artistiques. Sa musique, comme les ouvrages de ce splendide printemps italien, est un hymne éternel à la joie de la vie. Dans la mélodie rossinienne, coulante, saine et joyeuse, on entend la voix de l'âme latine, gaie et forte sous son ciel limpide, au milieu de ses collines et de ses prairies souriantes. Le grand Pesarese, qui fut aussi un homme éminemment représentatif, en résumant en lui les qualités caractéristiques de sa race, est le modèle le plus sincere et le plus complet du génie musical italien. Il est pour l'Italie ce qu'est pour l'Allemagne Wagner, l'*Allemand* par excellence : tous deux représentent au plus haut degré de fidélité l'art de leur propre nation, avec les qualités relatives et les défauts de chacune. C'est pourquoi Rossini, s'il est grand dans l'opéra sérieux, est insurpassable, unique, dans l'opéra bouffe. Les étrangers, et particulièrement les Allemands, peuvent opposer à nos plus célèbres opéras sérieux des chefs-d'œuvre nationaux qui les égalent et même les surpassent; mais aucun peuple du monde ne produisit un opéra qui puisse aller de pair avec le *Barbiere di Siviglia*. Un pareil opéra ne pouvait sortir que d'une plume italienne.

Etant donnée l'essence purement italienne du tempérament artistique de Rossini, il est naturel qu'il détestât la musique dont la forme et le contenu ne s'accordaient pas à la manière de sentir et de concevoir de sa race. Ainsi on comprend pourquoi il avait une si grande répugnance pour « le stravaganze e le diavolerie[1] » du *Freischütz* et de *Robert le Diable*, pour le style tantôt boursouflé et lourd des *Huguenots* et du *Prophète;* pourquoi il condamnait « les nouveaux principes esthétiques qui voudraient faire de l'art musical une mélopée philosophique »; pourquoi, enfin, la partition du *Tannhauser* lui paraissait en grande partie inintelligible.

Rossini fut aussi le réformateur du « bel canto » italien, ce chant qui, comme il s'exprime dans une de ses lettres déjà citées, en associant l'idéal à l'expression, doit s'épanouir « *noble, simple, fleuri, passionné* ». Tandis qu'auparavant on permettait au chanteur d'ajouter à la mélodie tous les ornements que lui suggérait son propre caprice, il l'obligea à exécuter seulement ceux qui étaient le fruit de la fantaisie et du bon goût du compositeur, en les écrivant *in extenso* dans la partition. Dès lors, les artistes sentirent le besoin de se procurer une éducation plus forte et plus complète pour s'élever à la hauteur de cette musique si colorée et si dramatique. Il se forma et se développa dès lors une nouvelle école de chant, plus passionnée, plus expansive et, à l'egard des ornements, plus intelligente que celle qui l'avait précédée. De cette école sortit une nombreuse phalange d'artistes qui, pendant un demi-siècle, charmèrent le monde. Tels furent, pour citer les seuls Italiens, les *prime donne* Françoise Festa, Rosemonde Pisaroni, Louise Boccadabati, Isabelle Colbrand, Gertrude Righetti-Giorgi, Louisa Vallesi, Thérèse Bellox, Rose Morandi, Caroline Bassi, Violante Camporesi, Judith Pasta, Brigitte Lorenzani, Santina Ferlotti, Clélie Pastori, Julia Grisi, Mathilde Palazzesi, Dionilla Santolini, Joséphine Strepponi, Fanny Persiani, Marie Alboni, etc.; les ténors Dominique Donzelli, Savino et Raphael Monelli, Andréa Nozzari, Claude Bonoldi, Nicolas Tacchinardi, Jean-Baptiste Rubini, Laurent Bonfigli, Napoléon Moriani, Jean-Baptiste Verger, Laurent Salvi, Marco Bordogni, Eliodore Bianchi, Jean Storti, Jean David, etc.; les basses Emmanuel Garcia, Philippe Galli, Charles Porto, Lucien Bian-

1. Les extravagances et les diableries

chi, Georges Ronconi, Dominique Cosselli, Natal Costantini, Ignace Marini, Horace Cartagena, Célestin Salvatori, Antoine Tamburini, Etienne Vallesi, Louis Lablache, etc.[1].

Quelqu'un a reproché à Rossini de ne pas avoir tout à fait aboli les fioritures du chant dans l'opéra sérieux, ou du moins de ne pas en avoir fait un usage plus modéré. Il faut cependant considérer que Rossini fut un réformateur et non un révolutionnaire, et surtout qu'il écrivait pour le public italien, dont le goût, gâté depuis un demi-siècle par le virtuosisme des chanteurs, ne supportait plus le chant simple et *spianato;* pour un public qui, de l'*Otello,* préférait, par exemple, les roulades de la cavatine du ténor dans le premier acte au délicieux petit duo du premier : « Vorrei che il tuo pensiero. » Il faut en outre convenir que les *fioriture* rossiniennes sont ce qu'on a jamais écrit de plus gracieux, de plus fin et de plus élégant en ce genre, et que son chant *rifiorito,* s'il devient parfois une absurdité dans le drame, s'adapte bien souvent aussi à des situations pathétiques, aux accents de la colère et du désespoir, comme on peut voir dans quelques pages de l'*Otello,* du *Mosè* et de la *Semiramide.* Dans la phrase de l'*Otello :* « Se il padre m'abbandona, » la Morandi et la Malibran parvenaient à arracher les larmes, et Galli, comme Tamburini, savait exciter la plus vive émotion en exécutant le passage de la *Gazza ladra :* « Ah! neppur l'estremo amplesso! — Questa è troppa crudeltà! » On doit remarquer enfin que Rossini, dans les opéras qu'il écrivit après la *Semiramide,* modéra et réduisit de beaucoup l'usage du chant *rifiorito;* il ne l'exclut pas d'une manière absolue, parce qu'il aurait privé l'art d'une puissante source d'effets esthétiques, qui a formé de tout temps le caractère distinctif de l'opéra italien. Dans la manière de traiter la voix humaine, seule ou en masse, les Italiens ont toujours eu la priorité. Les morceaux d'ensemble de la *Vestale,* de l'*Olympie,* du *Cortez,* de l'*Agnès de Hohenstaufen,* ceux du *Moïse,* de *Guillaume Tell* et de la *Petite Messe* sont de merveilleuses symphonies vocales. Imités, mais non égalés, ils resteront des monuments impérissables de l'art italien.

Aucun compositeur n'eut, comme Rossini, la chance d'acquérir la popularité avec autant de rapidité et avec autant de facilité. Exemple peut-être unique dans l'histoire de la musique, les opéras de Rossini, en peu d'années, triomphèrent sur les principales scènes de l'Italie et de l'étranger, accueillis partout avec le même enthousiasme ou, pour mieux dire, avec le même fanatisme. Car ce fut un vrai fanatisme que souleva alors la musique rossinienne. En Italie, en France, en Allemagne, en Angleterre, partout où elle parut, elle éclipsa tous les opéras des compositeurs contemporains, et fit même oublier momentanément les immortels chefs-d'œuvre du siècle précédent.

En Italie disparurent comme par enchantement des affiches théâtrales les noms de Generali, de Paer, de Mayr, d'Orlandi; Basili, Nicolini, Guglielmi, Rutini, ne se sentant pas à même de lutter avec le jeune maitre, cessèrent d'écrire pour la scène; d'autres, comme Pacini, Coccia, Conti, etc., s'ils voulurent plaire au public, durent suivre le chemin qu'il leur montrait : en France on oublia Cherubini et Spontini; on siffla le *Freischutz* de Weber. En Allemagne, où le peuple, à cause de sa disposition naturelle et de son éducation artistique, a toujours eu plus de goût pour la musique instrumentale que pour la musique vocale, les impresarii durent mettre de côté, pendant quelque temps, les compositions de Mozart et de Beethoven. A Vienne, le public accueillit avec froideur la première représentation du *Freischutz.* Partout on ne voulait d'autre musique que la rossinienne : Rossini au théâtre, Rossini dans les concerts publics, dans les cercles privés et même dans les églises.

On doit attribuer la cause de la foudroyante popularité de cette musique non seulement à sa beauté intrinsèque, à sa fraîcheur, à l'abondance de ses formes, mais aussi au fait qu'elle répondait à un besoin réel de la société d'alors.

Après les énormes désastres de la Révolution française (c'est une juste observation d'un génial philosophe, Gaétan Negri) et de l'épopée napoléonienne, qui avait rempli le monde de larmes et de sang, l'Europe subissait une de ces réactions de l'esprit qui sont salutaires et sans lesquelles l'existence deviendrait impossible. L'Europe voulait se reposer, renaître aux joies de la vie, à la gaieté insouciante, à la jouissance de l'art exquis et riant. Et voilà que la mélodie de Rossini venait l'enivrer.

Qui aurait pu résister à ce sourire si limpide et franc, à cette gaieté inépuisable, à cette fougue juvénile, à ce rayon intense de lumière, à cet éclat coloré? Voilà le baume désiré, le nectar qui fait oublier le passé, la coupe de vin mousseux qui met en fuite tout spectre et toute tristesse. C'est une musique tout à fait imprégnée de lumière et d'azur. En l'entendant, l'âme sourit comme elle sourit devant un ciel de printemps que l'alouette, perdue dans l'espace, remplit joyeusement de ses trilles argentins. Une contagion d'allégresse se répandit partout, et l'Europe, qui avait déchiré l'Italie, dont elle avait reçu la civilisation, en recevait encore l'aumône de l'art qui dissipe les nuages et ramène le sourire sur les levres.

Il ne manqua pas d'ailleurs des voix pour protester contre cette innovation rossinienne, des cloches d'alarme contre « cette musique légère et bruyante, méprisant toute règle et corruptrice du bon goût ». A Naples, le maitre Zingarelli, directeur du célèbre Conservatoire, défendit à ses élèves de lire les compositions de Rossini. Les professeurs du Conservatoire de Paris agissaient de même « par honneur national ».

En Allemagne, la guerre que l'on faisait à la musique rossinienne était plus acharnée. Elle était dirigée par Charles Weber, l'insigne champion de la nouvelle école romantique allemande, et par Rellstab, critique très médiocre, mais violent et audacieux, coupable d'avoir attristé la vie d'un autre grand compositeur italien qui se trouvait alors à Berlin, Gaspard Spontini. A Vienne, lorsque, en 1823, on y représenta pour la première fois un opéra de Rossini, Schindler, le fidèle compagnon de Beethoven, composa une adresse pleine de chaleur au grand symphoniste, l'invitant à combattre pour l'honneur de la musique nationale et à chasser les profanateurs du temple de l'art.

Il est vrai que quelques tendances de la musique rossinienne étaient dangereuses pour les imitateurs, mais il est vrai de dire aussi que, malgré ses défauts, elle apporta un large flux d'un sang nouveau et sain à toutes les écoles.

En Allemagne, nous voyons Meyerbeer, Marschner

1. Tant Lablache que Verger susdit sont des Italiens, malgré la désinence etrangere de leurs noms

et d'autres entrer dans la voie trayée par le jeune maître; nous voyons la musique de chambre et de concert s'inspirer des rythmes et des motifs rossiniens. Charles-Marie Weber lui-même, qui le combattait si fièrement dans ses écrits, ne réussit pas à se soustraire à l'influence du maître italien. « En Allemagne, écrivait R. Wagner dans la *Gazette musicale* de Paris, 1842, commença une révolution dans l'opéra, lorsque parut Rossini, dont le style enjoué associé à tout le génie nécessaire pour une réforme aussi importante, fit paraître mesquins les restes de l'ancienne école italienne... Les chants rossiniens, pleins de vie, d'entrain et de souplesse, se propagèrent partout. »

En France, où l'exemple de Spontini n'avait pas trouvé d'imitateurs, l'opéra languissait. « Tout en louant, écrivait Fétis dans sa *Revue*, les qualités qui se font apercevoir dans les productions de nos jeunes compositeurs, qu'il me soit permis de dire à ceux-ci que les amis de l'art et de la gloire nationale attendent d'eux plus qu'ils n'ont fait jusqu'ici. Certains préjugés, qui n'ont eu que trop de cours parmi nous, ont empêché les musiciens français de donner à leurs ouvrages assez de développements pour que la musique fût en première ligne. Il est temps qu'ils s'affranchissent des entraves dont ils se sont laissé garrotter... »

Cela arriva peu de temps après avec l'œuvre des maîtres Boieldieu et Hérold, « dès qu'ils eurent entendu les opéras de Rossini ». A ce compositeur doivent une grande partie de leur gloire les auteurs de la *Dame Blanche*, de la *Muette de Portici* et de *Zampa*, comme la lui doivent, à lui et à Spontini, les auteurs de *Robert le Diable*, des *Huguenots* et de la *Juive*.

En Italie naquit une vraie et propre école, qui fleurit pendant près d'un quart de siècle et qui déchut, jusqu'à ce que vînt la relever à une nouvelle hauteur le génie de Giuseppe Verdi, le dernier des grands rossiniens, le maître avec qui commença une nouvelle période pour l'histoire de l'opéra italien.

Les autres rossiniens qui acquirent le plus de renommée furent : *Gaétan Donizetti, Vincent Bellini, Xavier Mercadante, Jean Pacini, Michel Carafa, Louis et Frédéric Ricci, Charles Coccia, Vincent Fioravanti, Pierre-Antoine Coppola, Nicolas Vaccai, Joseph Persiani, Alexandre Nini, Charles Conti, Joseph Mosca, Lauro Rossi.*

L'école rossinienne eut le sort de toutes choses humaines : après une longue période de lumineuse ascension, elle déclina. La cause principale de sa décadence doit être recherchée dans l'exagération et dans la perversion des qualités mêmes qui en avaient fondé la grandeur : facilité, simplicité, prédominance du chant. Entre les mains de compositeurs sans génie la facilité dégénéra en platitude, la simplicité en vacuité, la prédominance du chant porta à l'idolâtrie de la voix, à la négligence de l'élément instrumental et de l'expression dramatique. Toutes les concessions que Rossini avait faites, au commencement de sa carrière, au mauvais goût du public, furent prises pour argent comptant par les imitateurs médiocres, et répétées jusqu'à satiété. On prit pour modèle non pas ses meilleurs opéras, mais les plus défectueux. Le *Guillaume Tell* ne fit pas école en Italie. De sorte que, lorsque le grand Pesarese avait montré par cet opéra qu'il savait se délivrer de tout le conventionnalisme et du virtuosisme qui encombraient et dépareaient l'opéra, ses imitateurs — sans exclure ceux doués de haute intelligence, d'inspiration et d'invention, tels que Bellini, Donizetti et Verdi de la première manière — continuèrent à user et à abuser des *crescendo*, des *ritournelles*, des *cabalette*, des ennuyeuses répétitions dans les finales. De là la banqueroute de l'école et la nécessité d'une réaction. C'était fatal. Du reste, ce fut un bonheur que le théâtre musical se délivrât des entraves de cette école. C'est une sotte et vaine prétention que de vouloir circonscrire l'art dans les bornes d'une forme donnée; l'humanité ne s'immobilise point, la civilisation avance sans cesse, et l'art avec elle, à la recherche de nouveaux horizons, d'un nouvel idéal. Mais la découverte d'horizons nouveaux, mais la conquête d'un nouvel idéal, ne doivent point nous faire renier un passé glorieux. Il est désormais hors de discussion qu'après Rossini le théâtre musical ait fait de grands progrès, dont on est redevable à Richard Wagner, qui transforma l'opéra en drame. Malgré cela, l'époque, qui dans le cours d'un quart de siècle a produit des chefs-d'œuvre tels que le *Guillaume Tell*, le *Mose*, le *Comte Ory* et le *Barbiere*; la *Lucia*, la *Favorite*, l'*Elisire d'amore*, *Linda di Chamounix* et *Don Pasquale*; *Norma*, les *Puritani* et la *Sonnambula*, opéras qui ont charmé et continuent encore à charmer le monde, a le droit d'être comptée au nombre des plus glorieuses de l'histoire musicale.

XI. — Répertoire chronologique de l'œuvre de Rossini[1].

OPÉRAS ET ORATORIOS

Demetrio e Polibio, livret de Mme Viganò-Mombelli mère. Premier opéra de Rossini, commencé en **1808**, quand il était encore écolier du Conservatoire, mais achevé plus tard et représenté au th. Valle de Rome, 18 mai[2] **1812**.

Exécut. : Anne et Marie-Ester Mombelli, Mombelli père et Olivieri.

La cambiale di matrimonio, *farsa*, livret de G. Rossi. Venise, th. S. Moisè, automne **1810**.

Exécut. : la Morandi, Ricci, De Grecis, Raffanelli.

L'equivoco stravagante, opéra bouffe en deux actes, livret d'un dilettante de Bologne. — Bologne, th. del Corso, automne **1811**.

Exécut. : la Marcolini, Vaccani, Rosich.

L'inganno felice, *farsa*, livret de G. Foppa. — Venise, th. S. Moisè, carnaval **1812**.

Exécut. : la Giorgi-Belloc[3], Monelli, Galli, Raffanelli.

Ciro in Babilonia, oratorio en deux actes, livret de Aventi. — Ferrare, théâtre municipal, carême **1812**.

Exécut. : la Marcolini, la Manfredini, Bianchi et Vaccani.

La scala di seta, *farsa*, livret de G. Rossi[4]. — Venise, S. Moisè, automne **1812**.

Exécut. : la Cantarelli, Monelli, Tacci, De Grecis.

La pietra del paragone, opéra bouffe en deux actes, livret de L. Romanelli. — Milan, Scala, automne **1812**.

Exécut. : la Marcolini, Bonoldi, Galli, Parlamagni, Vasoli.

L'Occasione fa il ladro *ossia* **Il cambio della vali-**

1. Dans ce répertoire aussi le lecteur trouvera rectifiées plusieurs fautes, et remplies des lacunes des biographes précédents.

2. Et non pas dans l'automne, comme tous les biographes l'ont écrit.

3. Et non pas la Morandi, comme Silvestri, Dauriac et d'autres biographes l'ont écrit.

4. Et non pas de Foppa, comme Dauriac et d'autres l'ont écrit.

gia[1], livret de Luigi Prividali[2], *farsa*. — Venise, S. Moisè, automne **1812**.

Exécut. : la Graciata, la Canonici, L. Pacini et Berti[3].

Il figlio per azzardo *o* **Il Signor Bruschino**, *farsa*, livret de Foppa. — Venise, S. Moisè. carnaval **1812-13**.

Exécut. : la Pontiggia, Raffanelli, De Grecis, Berti[4].

Tancredi, opéra en deux actes, livret de G. Rossi. — Venise. Fenice, carnaval **1812-13**.

Exécut.]: la Malanotte, la Manfredini, Bianchi et Todran.

L'Italiana in Algeri, opéra bouffe en deux actes, livret de Ange Anelli. — Venise, S. Benedetto, été **1813**.

Exécut. : la Marcolini, Gentili, F. Galli, Rosich.

Aureliano in Palmira, opéra en deux actes, livret de Félix Romani. — Milan, Scala, carnaval **1813-14**.

Exécut. : la Correa, Jean-Bapt. Velluti, sopraniste, Mari et Botticelli.

Il Turco in Italia, opéra bouffe en deux actes, livret de F. Romani. — Milan, Scala, automne **1814**.

Exécut. : la Festa-Maffei, David, Galli, la Pacini et Vasoli.

Sigismondo, opéra en deux actes, livret de Foppa. — Venise, Fenice, carnaval **1814-15**.

Exécut. : la Marcolini, la Manfredini, la Rossi, Bianchi e Bonoldi.

Elisabetta, *regina d'Inghilterra*, opéra en deux actes, livret de l'abbé Tottola[5]. — Naples, S. Carlo, 4 octobre **1815**.

Exécut. : la Colbrand, la Dardanelli, Nozzari, Garcia.

Torvaldo e Dorliska, opéra mi-bouffe en deux actes, livret de C. Sterbini. Rome, Valle, carnaval **1815-16**.

Exécut. : la Sala, Donzelli, Galli, Remorini.

Almaviva *ossia* **L'inutile precauzione**, opéra bouffe, connu sous le titre du **Barbiere di Siviglia**, livret de C. Sterbini. — Rome, Argentina, 5 février **1816**.

Exécut. : la Giorgi-Righetti, Garcia, Zamboni, Vitarelli, Botticelli.

La gazzetta, opéra bouffe en deux actes, livret de Tottola. — Naples, th. de' Fiorentini, été **1816**.

Exécut. : la Chabran, Pellegrini, Casaccia.

Otello *o* **Il Moro di Venezia**, opéra en trois actes, livret du marquis de Berio. — Naples, th. del Fondo, 4 décembre **1816**.

Exécut. : la Colbrand, Nozzari, David, Benedetti, Cicimarra.

La Cenerentola *ossia* **La bontà in trionfo**, *dramma giocoso* en deux actes, livret de Ferretti. — Rome, Valle, 25 janvier **1817**.

Exécut. : la Giorgi-Righetti, la Rossi, Verni, de Begnis, Guglielmi, Vitarelli.

La gazza ladra, opéra mi-bouffe en deux actes, livret de D. G. Gherardini. — Milan, Scala, 30 mai **1817**.

Exécut. : la Belloc, la Galliams et la Castiglioni, Morelli, Botticelli, Galli et Ambrosi.

Armida, opéra en trois actes, livret de Schmidt. — Naples, S. Carlo, automne **1817**.

Exécut. : la Colbrand, Nozzari, Benedetti, Cicimarra, Bonoldi.

Adelaide di Borgogna *ossia* **Ottone**[6], opéra en deux actes, livret d'anonyme[7]. — Rome, Argentina, carnaval **1818**.

Exécut. : la Manfredini, la Pinotti, Monelli, Sciarpelletti.

Mosè in Egitto, *azione tragico-sacra* en deux actes, livret de Tottola. — Naples, S. Carlo, carême **1818**.

Exécut. : la Colbrand, la Manzi, ~~Nozzari~~, Benedetti, Cicimarra.

Adina *o* **il Califo di Bagdad**, opéra mi-bouffe en deux actes[8]. — Lisbonne, th. S. Carlo, **1818**.

Ricciardo e Zoraide, opéra en deux actes, livret du marquis Berio. — Naples, S. Carlo, automne **1818**.

Exécut. : la Colbrand, la Pisaroni, la Manzi, Nozzari, David, Bededetti, Cicimarra.

Ermione, opéra en deux actes, livret de Tottola. — Naples, S. Carlo, carême **1819**.

Exécut. : la Colbrand, la Pisaroni, Nozzari, David, Benedetti.

Edoardo e Cristina, *centone* en deux actes, livret de Rossi. — Venise, S. Benedetto, printemps **1819**.

Exécut. : la Morandi, la Cortesi, Héliodore et Lucien Bianchi.

La donna del lago, opéra en deux actes, livret de Tottota. — Naples, S. Carlo, automne **1819**.

Exécut. : la Colbrand, la Pisaroni, la Manzi, Nozzari, David, Benedetti, Orlandi.

Bianca e Falliero *ossia* **Il consiglio dei tre**, opéra en deux actes, livret de F. Romani. — Milan, Scala, carnaval **1820**.

Exécut. : la Bassi, la Camporesi, Bonoldi, Fioravanti, De Angelis.

Maometto II, opéra en deux actes, livret du duc de Ventignano. — Naples, S. Carlo, automne[9] **1820**.

Exécut. : la Colbrand, la Comelli, Nozzari, Galli, Benedetti.

Matilde di Shabran *ossia* **Bellezza e cuor di ferro**, opéra mi-bouffe, livret de Ferretti. — Rome, Apollo, 24 février **1821**.

Exécut. : la Lipparini, la Parlamagni, Fuscani, Fioravanti, Parlamagni, Ambrosi, Moncada.

Zelmira, opéra en deux actes, livret de Tottola. — Naples, S. Carlo, 26 décembre **1821**.

Exécut. : la Rossini-Colbrand, la Cecconi, Nozzari, David, Ambrosi, Benedetti.

Semiramide, opéra en deux actes, livret de G. Rossi. — Venise, Fenice, février **1823**.

Exécut. : la Rossini-Colbrand, la Mariani, Galli, Mariani, Sanclair.

Il viaggio a Reims *ossia* **L'albergo del giglio d'oro**, opéra bouffe en un acte, divisé en trois parties, livret de Balocchi. — Paris, théâtre Italien, 19 juin **1825**.

Exécut. : la Pasta, la Mombelli, la Schiassetti, la Cinti, l'Amigo, Donzelli, Levasseur, Bordogni, Zucchelli, Pellegrini, Graziani.

Le siège de Corinthe, opéra en trois actes, livret du *Maometto II* entièrement remanié par Balocchi et Soumet, partition corrigée et augmentée par Rossini. — Paris, Opéra, 9 octobre **1826**.

Exécut. : la Cinti et la Frémont, Nourrit père et fils, Derivis.

Moïse, livret du *Mosè in Egitto* entièrement remanié par Balocchi et Jouy, partition complètement refondue par le maître. — Paris, Opéra, 26 mars **1827**.

Exécut. : la Cinti, la Mori, la Dabadie, Nourrit, Dabadie, Levasseur, Dupont.

1. La Mara, dans sa biographie de Rossini, Azevedo et d'autres citent erronément les deux titres comme deux opéras différents.

2. Non pas de Foppa, comme Dauriac et d'autres l'ont écrit.

3. Non pas la Morandi, Monelli, Raffanelli et Galli cités par Dauriac.

4. Non pas la Cantarelli, citée par Dauriac.

5. Non pas de Schmidt, comme Dauriac et d'autres l'ont écrit.

6. Silvestri et d'autres biographes citent erronément les deux titres de cet opéra comme deux opéras différents.

7. Il n'est pas sûr que l'auteur de ce livret fut Ferretti, comme quelques-uns l'affirment. Ni l'édition originale romaine ni les éditions successives ne portent le nom du poète.

8. Et non pas *farsa*, comme on lit chez Dauriac.

9. Et non pas *carnaval*, comme quelques biographes l'affirment.

Le comte Ory, opéra-comique en deux actes, livret de Scribe et Delestre-Poirson. — Paris, Opéra, 20 août **1828**.

Exécut. : la Cinti-Damoreau, la Mori.

Guillaume Tell, opéra en cinq actes, livret de Jouy et Bis. — Paris, Opéra, 3 août **1829**.

Exécut. : la Cinti-Damoreau, la Mori, la Dabadie, Nourrit, Dabadie, Levasseur, Prevost.

Robert Bruce, opéra en trois actes, livret de Roger et Vaez. — Paris, Opéra, 30 décembre **1846**.

Exécut. : la Stolz, la Nani, Bettini, Anconi, Baroilhet. C'est un *centone*, que Niedermeyer, avec l'assentiment de Rossini, compila en glanant de *la Donna del lago*, de la *Zelmira*, de l'*Armida* et d'autres opéras rossiniens.

CANTATES ET HYMNES

Il pianto d'Armonia per la morte d'Orfeo, pour une voix de ténor avec chœur, composée quand l'auteur était écolier du lycée musical de Bologne, et exécutée par les écoliers à ce lycée, 11 août **1808**.

Didone abbandonata, composée pour Esther Mombelli à Bologne en **1811** [1].

Egle ed Irene, composée à Milan en **1814** pour la princesse Amelia Belgioioso, mais jamais exécutée en public.

Inno nazionale, composé en **1815** à Bologne pour glorifier le débarquement de Napoléon à Cannes, et exécuté sous la direction de l'auteur au théâtre Contavalli.

Le nozze di Teti e Peleo, vers de Ange M. Ricci, composée et exécutée en **1816**, à l'occasion des fêtes du mariage de la princesse Marie-Caroline avec le duc de Berry, au th. del Fondo a Naples.

Exécut. : la Colbrand, la Chabran, la Dardanelli, Nozzari, David.

Igea, à 3 voix, vers de Genoino, exécutée par la Colbrand, David et Rubini au S. Carlo de Naples en **1819** (20 février), à l'occasion de la guérison du roi Ferdinand.

Partenope, pour voix de soprano (solo), exécutée par la Colbrand au S. Carlo en **1819** (9 mai), à l'honneur de l'empereur d'Autriche, hôte du roi de Naples.

La riconoscenza, à 4 voix, vers de Genoino, exécutée par la Dardanelli, la Comelli, Rubini et Benedetti au S. Carlo, le 17 décembre **1821**, à l'occasion d'une représentation à bénéfice de Rossini.

Cette cantate, réduite à 5 voix, fut répétée au th. del Fondo en **1822** (printemps).

Il vero omaggio, L'augurio felice, Il Bardo, la Santa Alleanza, chantées par la Tosi, le sopraniste Velluti, Crivelli, Galli, Campitelli, en **1822**, à Vérone, pendant le fameux congrès des signataires de la Sainte-Alliance.

Il Pianto delle Muse per la morte di Lord Byron, exécutée dans le concert d'Almek à Londres, le 20 juin **1824** [2].

Il Ritorno, omaggio a Lord Byron, pour une voix avec chœur, composée et chantée par l'auteur en **1824** à Londres [3].

I Pastori, chantée à Naples.

Cantate composée à l'occasion du baptême du fils de Aguado, banquier espagnol, et chantée, avec accompagnement de piano, par la Pisaroni chez Aguado, le 16 juillet **1827**, à Paris. Rossini accompagna lui-même la célèbre cantatrice.

[1] Et non pas en 1810, comme quelques biographes l'ont écrit.
[2] Et non pas en **1823**, comme Zanolini et Pougin l'ont écrit.
[3] Et non pas en 1823 à Venise, comme on lit chez Pougin.

Il serto votivo, cantate exécutée au Th. Com. de Bologne en **1829**.

Chœur chanté dans la salle du palais Carignan à Turin, le 10 mars **1844**, à l'occasion du IIIe centenaire de la naissance du Tasse. Vers du comte Marchetti de Sinigaglia.

C'est une réduction et une amplification du fameux « Chœur des Bardes » de *La donna del lago*.

Fede, Speranza e Carità, trois chœurs, vers de Martinelli, exécutés par 12 élèves du Conservatoire de Paris sous la direction du maître Panseron, chez l'éditeur Troupenas, en novembre **1844**. Hertz accompagna au piano.

Grido di esultazione riconoscente al Sommo Pontefice Pio IX, chœur chanté sur la grande place de Bologne le soir du 23 juillet **1846**.

C'est une autre réduction et arrangement du chœur des Bardes de *La donna del lago*.

Cantata ad onor del Sommo Pontefice Pio IX (qui commence par les vers « Su, fratelli, letizia si canti »), vers du comte Marchetti, exécutée dans la salle de l'Académie philharmonique de Bologne le 16 août **1846**.

Cette cantate, composée de morceaux d'opéras et d'autre musique de Rossini, fut répétée à Rome par 200 choristes dans la grande salle du palais sénatorial, le 1er janvier **1847**.

Chœur dédié à la *Guardia civica* de Bologne, vers de Martinelli, exécuté sur la grand'place de la même ville, le 21 juin **1848**, par plus de 400 voix, sous la direction du maître Liverani, qui en avait réduit l'accompagnement pour la musique municipale.

Le même chœur fut répété le 29 du même mois dans la salle de l'Académie philharmonique de Florence, sous la direction du prince Poniatowski, au profit des familles des morts à Curtatone et Montanara.

Inno alla pace, de Bacchylides, traduction italienne par J. Arcangeli, composé en **1851** et instrumenté par Pacini.

Il canto dei Titani, composition écrite d'abord pour une seule voix de basse et ensuite remaniée et réduite à 4 voix de basse à l'unisson pour être chantée dans un concert donné en 1861 à Paris en l'honneur de Cherubini.

Chœur de chasse, exécuté par les choristes de l'Opéra au château de Ferrières, à l'occasion de la fête donnée en honneur de l'empereur Napoléon III par le baron Rotschild, en décembre **1862**.

A Napoléon III et à son vaillant peuple, *hymne*, vers de E. Pacini, pour soli et chœur avec accompagnement d'orchestre et de musique militaire, exécuté dans le palais de l'Industrie à Paris par les chanteurs de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et du th. Lyrique, le 15 août **1867**, à l'occasion de la distribution des récompenses à l'exposition de Paris.

Trost und Erhebung, cantate composée sur les motifs du *Miserere* du même auteur. — Partition pour chœur et orchestre, publiée par Breitkopf und Hartel à Leipzig.

MUSIQUE VOCALE DE CHAMBRE

Trois **Quartetti da camera**, pour voix, publiés entre **1826** et **1827** à Paris par l'éditeur Pacini, et dédiés à M. et à Mme Aguado.

Addio di Rossini aux Parisiens, cavatine composée par l'auteur le jour qu'il quitta Paris en **1829**, et publiée par l'éditeur Pacini en octobre de cette année,

Arietta (avec accompagnement de piano), *composed expressly for the Foreigners in distress*, **1833**, *by G. Rossini.* — *London*, Somax.

Soirées musicales, recueil de 8 *ariette* et 4 *duetti*, vers de Metastasio et du comte Pepoli, publié en **1835** (juin)[1] chez l'éditeur parisien Troupenas.

Une traduction française de ces *soirées* fut publiée par Charlemagne chez l'éditeur Brandus.

Deux Nocturnes (1, *Adieu à l'Italie*, — 2, *Le départ*), avec accompagnement de piano; paroles françaises, ital. et allem., Mainz, Schott. — **1836**.

Quatre ariette italiennes. — **1841**.

Stanze a Pio IX. — **1847**.

Œdipus, arie pour basse avec accomp. de piano. — Leipzig, Breitkopf und Hartel.

Trois mélodies pour une voix avec accomp. de piano (1, *La pastorella*, — 2, *Il risentimento*, — 3, *Beltà, crudele*). — Leipzig, Breitkopf und Hartel, **1850**.

La Separazione, *melodia dramatica per mezzo-soprano con accomp. di piano.* — Leipzig, Breitkopf und Hartel.

L'Absence, romance. — Paris, Escudier.

Deux Chansons espagnoles (1, *A Grenade*, — 2, *La veuve andalouse*). — Paris, Escudier.

Laus Deo, plaisanterie musicale, composée pour le journal humoriste florentin *Il piovano Arlotto*, et publiée par ce journal avec la date : « Paris, Passy, **1861**. »

Mélodie sur les vers de la *Francesca da Rimini* dans la Divine Comédie, publiée dans l'*Album dell' Inferno di Dante Alighieri.* — Londres, Firenze, **1865**.

Il Fanciullo smarrito, vers de Castellani, romance chantée par le ténor Gardoni à l'Opéra Italien de Paris, en avril **1867**. L'autographe de cette romance est contenu dans l'*Album italien* cité ici plus bas.

A ces compositions il faut en ajouter beaucoup d'autres restées presque toutes inédites, éparses dans les bibliothèques publiques et chez des collectionneurs. La bibliothèque du lycée musical « Rossini » de Pesaro possède un grand nombre de ces autographes : l'**Album italien** (douze morceaux), l'**Album français** (douze autres morceaux), les **Morceaux réservés**[2], la *Miscellanée de musique vocale* (10 morceaux), les *Pagine d'Album* (14 morceaux pour voix et un solo pour violoncelle), la **Musique anodine**, *dédiée a ma chère femme Olympie*, et beaucoup d'autres petites compositions.

En outre, Rossini écrivit plusieurs chansonnettes et romances sur les vers de Metastase : *Mi lagnero tacendo* — *Della mia sorte amara.*

MUSIQUE SACRÉE

Graduale, *a tre voci concertato* (pour voix d'hommes), dont l'autographe porte la date **1808**.

Messa, pour voix d'hommes, composée pendant que Rossini était élève du lycée, et exécutée dans une église de Ravenne.

Messa solenne, composée à Naples et chantée dans l'église de Saint-Ferdinand en **1819**.

Stabat Mater, composé, quant aux six premiers morceaux, en **1832**, achevé en **1841**.

Apres une audition partielle dans la salle Hertz à Paris, le 31 octobre 1841, le *Stabat* complet fut exécuté dans la salle du théâtre Italien le 7 janvier **1842**. Exécut. : Julie Grisi et l'Albertazzi, Mario, Tamburini et Lablache.

Tantum ergo, pour deux ténors et basse, avec accompagnement d'orchestre, composé à Bologne et exécuté par les ténors Donzelli et Gamberini et par la basse Badiali dans l'église de Saint-François, le 28 novembre **1847**.

Quoniam, pour voix de basse, publié en partition d'orchestre et avec accompagnement de piano par l'éditeur G. Ricordi, à Milan, en **1851**.

La notte di Natale all' italiana, pastorale à 5 voix, exécutée chez l'auteur, à Paris, en **1863**.

Bolero (à deux voix), composé pour les sœurs Marchisio, et chanté chez l'auteur, à Paris, en **1863**.

Petite Messe solennelle, achevée par l'auteur, âgé de soixante et onze ans, en 1863, fut exécutée avec accompagnement de deux pianos et d'harmonium à l'hôtel du comte Pillet-Will, le **14** mars **1864**, et avec accompagnement d'orchestre au théâtre Italien, le 20 février **1869**.

Exécut. (en 1864) : les sœurs Marchisio, Gardoni et Agnesi.

Exécut. (en 1869) : l'Alboni et la Battu, Nohler et Agnesi.

MUSIQUE INSTRUMENTALE

Morceaux pour instruments à cordes (arrangements faits pour Triossi, contrebassiste amateur de Ravenne), composés pendant que Rossini était élève du lycée musical.

Sinfonia in mi (ouverture avec fugue pour orchestre), composée dans le même temps que les morceaux précédents, et transportée ensuite dans la farce *La cambiale di matrimonio*.

Tema con variazioni, *per Flauto, Clarinetto, Corno e Fagotto*, manuscrit signé par l'auteur et daté Bologne, **1812**, qui se conserve au lycée musical de Pesaro.

Cette composition fut publiée par la maison Breitkopf de Leipzig sous le titre : *Quatuor pour Flûte, Clarin, Cor et Basson.*

Rendez-vous de chasse, *fanfare pour 4 Trompes (Cors de chasse) ou Piano.* — Paris, Schikler, **1828**.

Sérénade à grand orchestre (Es-dur). — Leipzig, Breitkopf, **1829**.

Mariage de S. A. R. le Duc d'Orléans. — *Trois Marches pour musique militaire* (G-dur, Es-dur, Es-dur), Leipzig, Breitkopf, **1837**.

Variations pour Clarinette, *avec orchestre ou piano* (B-dur), Leipzig, Breitkopf.

La Corona d'Italia, fanfare, composée en **1868**, dédiée à Victor-Emmanuel II, exécutée en **1878** sur la place du Quirinal à Rome.

A ces compositions il faut en ajouter beaucoup d'autres dont les autographes se conservent au lycée musical de Pesaro, comme l'**Album de la Chaumière** (12 morceaux pour piano), **Album pour les enfants adolescents** (id.), **Album des enfants dégourdis** (id.), **Album de Château** (id.), **Album pour piano, violon, violoncelle, harmonium et cor, Un peu de tout.** — **Péchés de vieillesse de G. Rossini-Passy**, etc.

MUSIQUE DIDACTIQUE

Gorgheggi e Solfeggi per Soprano (*Vocalises et solfèges pour rendre la voix agile et apprendre a chanter selon le goût moderne*). — Paris, Pacini éditeur, **1827**.

GIUSEPPE RADICIOTTI, 1913.

1. Et non pas recueil de *douze mélodies*, publié *en 1834*, comme on lit chez La Mara et Dauriac.

2. Cet Album contient aussi les autographes du *Chant funèbre a Meyerbeer*, chœur, vers de Pacini, composé en mai 1864, et du *Chant des Titans*, cité auparavant.

LES ROSSINIENS D'ITALIE

Début du XIXe siècle.

Coccia (Carlo) naquit à Naples le 14 avril 1782, fils de Nicolas, violoniste renommé. Entré à l'âge de 10 ans au Conservatoire de la Madonna di Loreto, il y apprit en outre le chant et le clavecin, le contrepoint de Fenaroli et la composition de Paisiello.

A l'âge de 13 ans il composait déjà quelques morceaux pour le clavecin, et Paisiello, bien plus son ami et son protecteur que son maître, le fit nommer accompagnateur au piano du roi Joseph Bonaparte pour la musique de chambre.

A 25 ans il voulut s'essayer dans le genre mélodramatique, mais la farce *Il matrimonio per lettera di cambio* (le Mariage par lettre de change), donnée au Valle de Rome (14 nov. 1807), fut si mal accueillie qu'il fut sur le point d'abandonner le théâtre. Pourtant l'été de l'année suivante il se représenta au théâtre Nuovo de Florence, avec l'opéra bouffe *Il poeta fortunato* (le Poète heureux), qui fut suivi par *L'equivoco o Le vicende di Martinaccio* (l'Equivoque ou les vicissitudes de Martinaccio) (Bologne, Marsigli, carn. 1809) et par *Voglia di dote e non di moglie* (l'Envie de la dot et non de la femme) (Ferrara, Th. communal, carn. 1809). Au théâtre San Moisè de Venise il donna : *La verità nella bugia* (la Vérité dans le mensonge) (aut. 1809), *Matilde* (carn. 1810) et *I solitari* (les Solitaires, aut. 1810), opéras qui ne manquent pas de mérites et qui eurent quelque succès ; dans cette saison il eut comme camarade Rossini, un débutant plus jeune de dix ans et qui entrait au théâtre avec une piece heureuse, une farce, dont le sujet était identique à celui choisi par Coccia pour son premier ouvrage. Il eut les honneurs de la Fenice pour son premier opéra sérieux, *Il sogno verificato* (le Rêve effectué, carnaval 1812) et toujours dans cette ville il mit en scène l'*Arrighetto* (S. Moisè, 9 janv. 1813), *La donna selvaggia* (la Femme sauvage) (S. Benedetto, été 1813), qui plut beaucoup, et *Il Crescendo* (le Crescendo) (S. Moisè, carnaval 1813-14).

Il écrivit *Carlotta e Werther* pour le théâtre degli Infuocati de Florence (aut. 1814) et *Evelina* pour le théâtre Re de Milan, donné en même temps que *Eurysteа o l'amor generoso* (Eurysthée ou l'amour généreux), carn. 1814-15 au théâtre de la Fenice.

Pour le théâtre de S. Benedetto également à Venise il composa *Clotilde* (8 juin 1815), opéra qui fut bien accueilli et qui fit le tour des théâtres d'Italie et de l'étranger. Selon l'exemple de Mayr, l'auteur fit participer les chœurs à l'action dramatique d'une façon complete, innovation qui produisit un excellent effet.

Avec l'opéra bouffe *I begli usi di città* (les Beaux usages de la ville) (théâtre de la Scala, 11 octobre 1815), lui furent ouvertes les portes du plus grand théâtre de Milan, et avec *Medea* (Médée) le théâtre Regio de Turin (carn. 1815-16). Il revint au théâtre Valle de Rome avec *Rinaldo d'Asti* (Renaud d'Asti) (17 février 1816), mais l'opéra ne plut pas; dans ces mêmes jours précisément et dans la même ville, Rossini triomphait avec *le Barbier de Séville.*

Après l'opéra *Etelinda* (1er juillet 1816) au théâtre San Benedetto de Venise, il en présentait un autre, *Fayel*, au théâtre degli Infuocati de Florence (automne 1817), opéras suivis de *Donna Caritea*, représenté à Gênes (Sant' Agostino, carnaval 1817-18) et *Claudina in Torino* (Claudine à Turin) (carnaval 1819), au théâtre S. Moisè de Venise.

Il quitta l'Italie pour se rendre à Lisbonne, où il donna sur le théâtre San Carlos de cette ville l'*Atar* (carn. 1820), *La festa della rosa* (la Fête de la rose) (automne 1822), *Mandane* (carnaval 1822) et *Elena e Costantino* (Hélène et Constantin) (carnaval 1823).

Il se rendit ensuite à Londres, et comme l'étude des classiques l'avait rendu toujours plus maître de son art, sa réputation de savant musicien s'en accrut, et il fut nommé professeur d'harmonie à l'Académie de musique. Nommé directeur au King Theater, il y donna, dans l'été de 1827, *Maria Stuart,* avec Giuditta Pasta comme principale interprète.

Après avoir amélioré son style et donné plus de développement à l'harmonie et à l'instrumentation, il revint ensuite en Italie et fit représenter son opéra bouffe *L'orfano della selva* (l'Orphelin de la forêt), à la Scala (15 nov. 1829), opéra qui fut bien accueilli. Ses opéras désormais ne furent exécutés que sur les premiers théâtres italiens. Il donna au théâtre de la Fenice de Venise *Rosmunda* (carn. 1829) ; au San Carlo de Naples, *Edoardo di Scozia* (Edouard d'Ecosse), qui est une œuvre réussie (printemps 1831) ; il revint à la Scala avec son dernier opéra bouffe *Enrico di Montfort* (Henri de Montfort) (12 nov. 1831) et avec *Caterina di Guisa* (Catherine de Guise) (14 fév. 1833), opéra considéré comme le chef-d'œuvre de Coccia et qui fut accueilli avec grand enthousiasme. Il donna de nouveau à ce théâtre San Carlo *La figlia dell' arciere* (la Fille de l'archer) (hiver 1834), qui fut plus tard remis en musique par Donizetti et qui dans les deux cas fut reçu assez froidement par le public, puis *Marsa* (été 1835). La Scala de Milan joua *La solitaria delle Asturie* (la Solitaire des Asturies) (6 mars 1838), et deux années après *Giovanna II regina di Napoli* (Jeanne II reine de Naples) (12 mars 1840).

Son dernier ouvrage pour le théâtre fut *Il lago delle fate* (le Lac des fées) au théâtre Regio de Turin (carn. 1841).

En 1836 il fut nommé directeur de l'école de chant et inspecteur de la musique à l'Académie philharmonique de Turin, et pendant les quelques années qu'il resta à la tête de cette institution il sut montrer la plus féconde activité.

En 1840, Coccia devint directeur de la célèbre chapelle du Dôme de Novare, poste occupé autrefois par Neri, Generali et Fino, et à ce moment par Mercadante, qui fut nommé directeur au Real collegio (collège royal) de Naples.

Il abandonna alors définitivement le théâtre pour se consacrer entièrement aux compositions religieuses, dans lesquelles, s'il fit preuve d'expérience et de savoir, il ne sut pas respecter le véritable caractère

de la musique sacrée tel qu'il est compris de nos jours; il sacrifia plutôt au mauvais goût de son temps. C'est pour ce motif sans doute qu'il en tira néanmoins de grands honneurs! Coccia mourut à Novare aussi paisiblement qu'il avait vécu, le 13 avril 1873, à l'âge de 91 ans, en pleine possession de son intelligence. Ce fut un artiste de grand savoir, qui s'appliqua particulièrement à ce que la musique correspondît toujours à l'expression des paroles; de sorte que ses travaux furent jugés pleins de raison et de méthode. Dans ses opéras toujours mélodieux et parés de motifs pleins de grâce et de séduction, le développement des morceaux est calme et clair, et l'accompagnement instrumental est toujours ingénieux et soigné.

Mais, comme tous les compositeurs ses contemporains, il ne put se soustraire à l'influence de Rossini, et dans ses ouvrages, à partir de 1820, on y voit la préoccupation d'imiter le style du grand innovateur.

Il écrivit 37 opéras — en moyenne un par an — et un grand nombre d'*hymnes* et de *cantates*. Son genre est plutôt le genre bouffe, car seulement dans les derniers temps il s'adonna au sérieux. Dans ce domaine il suivit les traditions de l'école napolitaine, en employant des rythmes vifs, des mélodies spontanées, naturelles et dans le style du bel canto. Et certainement il aurait été le continuateur de Cimarosa et de Paisiello si le monde musical n'avait été complètement bouleversé par l'apparition de Rossini, que Coccia eut constamment à son côté, comme terrible compétiteur, pendant tout le cours de sa carrière.

Paganini (Nicolò), né à Gênes le 18 février 1784, montra tout enfant des aptitudes musicales extraordinaires qui en firent en peu de temps un virtuose exceptionnel. Jouant déjà du violon à l'âge de six ans, il écrivit à huit ans sa première sonatine pour cet instrument, et à neuf composait des variations sur la *Carmagnole*.

Ces heureuses dispositions furent secondées par Paganini père, qui conduisit le petit prodige à Parme, lui faisant donner des leçons de violon par Alessandro Rolla et de composition par Ghirelli, qui avait été maître de Paer.

Paganini resta à Parme jusqu'en 1797 et commença bientôt à se produire dans les principales villes de la Lombardie et de la Toscane, etablissant dès lors sa réputation et préparant sa merveilleuse carriere, longue suite de triomphes et d'enthousiasmes renouvelés dans toute l'Europe; alternant le travail intense avec des périodes de long repos; convainquant les incrédules par la magie de son art, dans lequel il n'eut pas de rivaux; luttant contre les envieux et les calomniateurs, qui firent courir à son sujet les plus étranges légendes, que semblaient justifier sa maîtrise extraordinaire et sa vie parfois désordonnée et mystérieuse.

Son exécution, à vrai dire, faisait naître la sensation du merveilleux, par la facilité avec laquelle il savait vaincre toutes les difficultés réputées insurmontables et par les effets singuliers qu'il savait tirer de son instrument.

Mais nous n'avons pas à parler de Paganini comme exécutant, si ce n'est pour mentionner qu'il excella surtout dans l'exécution de ses propres compositions musicales plutôt que dans les œuvres de Corelli, Vivaldi, Tartini, Pugnani et Viotti. Et considérant ce grand artiste seulement comme compositeur, nous rappellerons que toutes ses œuvres ne sont pas parvenues jusqu'à nous, et que certaines publiées sous son nom sont apocryphes ou transcrites d'après l'audition, d'autant plus qu'il avait pour règle de jouer toujours de mémoire, et ne se munissait que des parties d'orchestre des instruments d'accompagnement.

Parmi ses premières compositions on rappelle une *Scena amorosa* (Scène amoureuse), qui constitue une sorte de duo entre la première et la quatrième corde du violon, et les variations célèbres: *les Sorcières* (le Streghe), dont le thème principal est extrait du ballet de Sussmayer *Il noce di Benevento* (le Noveri de Benevento), donné à la Scala de Milan au printemps de 1813.

Son premier *opus* consiste en 24 caprices pour violon, qui constituent autant d'exercices pour cet instrument.

Mais bien plus importants sont les huit *Concertos* de violon avec accompagnement d'orchestre, parmi lesquels ceux en *mi* ♭ et en *si mineur*. Ce dernier contient le célèbre *rondo de la clochette*.

Viennent ensuite douze *Sonates* pour violon et guitare, instrument pour lequel, à une certaine période de sa vie, il s'était pris d'une grande passion; neuf *Quartetti* pour archets et guitare; quelques *Sonates* pour viole, des *duetti* pour violon et violoncelle, le fameux *Mouvement perpétuel*, une sonate militaire pour la quatrième corde. A tout ceci il faut ajouter les nombreuses variations qu'il écrivit pour les morceaux les plus heureux des opéras de Rossini, — dont il était l'ami intime depuis 1814, — les vingt variations sur le carnaval de Venise, celles sur l'*Hymne anglais* et d'autres sur des airs populaires, ainsi que les soixante sur l'*air Barucaba*, qui peuvent être considérées plutôt comme des études.

Dans toutes ces compositions et surtout dans les Concertos, qui brillent par la nouveauté des idées, Paganini se montra compositeur de grande valeur, unissant à l'élégance de la forme la richesse de l'harmonisation et la recherche d'effets dans l'accompagnement instrumental.

Il mourut à Nice, consumé par la phtisie, le 27 mai 1840, âgé seulement de 56 ans, laissant un patrimoine important à son fils naturel, Achille.

Carafa (Michele Enrico), second fils de Giovanni, des princes de Colobrano et duc d'Alvito, et de Teresa Lembo, depuis princesse de Caramanico, naquit à Naples le 17 novembre 1787.

Bien que destiné à la carrière des armes, on ne négligea pas, dès son enfance, de lui faire étudier la musique, pour laquelle il avait de grandes dispositions.

Il eut comme premiers maîtres l'organiste Fazzi et le professeur d'harmonie Ruggi.

Ses premiers essais furent une opérette, *il Fantasma* (1801) (le Fantôme), représenté sur un petit théâtre d'amateurs à Naples, deux *Cantates* exécutées chez le prince de Caramanico, et *il Prigioniero* (le Prisonnier), opéra de genre mi-sérieux (1805).

S'étant rendu à Paris avec sa mère, il continua d'étudier la composition avec Cherubini et le piano avec Kalkbrenner. Il écrivit l'opéra en un acte la *Musicomania* (1806) (Musicomanie). Après s'être marié (1808) il retourna à Naples, où il poursuivit ses études avec Fenaroli.

Les vicissitudes du temps et le désir de sa famille lui firent reprendre le service militaire en qualité d'officier au service du roi Joachim Murat : il prit part à la campagne de Russie, et sa conduite lui mérita des décorations et un titre de noblesse.

En 1814, ne voulant pas reconnaître le nouvel ordre des choses, il rentra dans la vie privée et se consacra de nouveau à la musique. *Il Vascello d'Occidente* (le Vaisseau d'Occident), représenté au théâtre del Fondo (14 juin 1814), eut beaucoup de succès et fut suivi par *la Gelosia corretta* (la Jalousie corrigée) (th. Fiorentini, 1815), arrangée ensuite en un acte sous le titre *Mariti, aprite gli occhi* (Maris, ouvrez les yeux). Désirant aborder le genre sérieux, il composa l'opéra *Gabriella di Vergy* pour le théâtre del Fondo, qui fut mis en scène le 3 juillet 1816, chanté par la Colbrand, par Nozzari et par David. Accueilli avec grand enthousiasme, il fut redonné les années suivantes. Plusieurs morceaux eurent pendant longtemps une grande vogue à Naples, entre autres un duetto pour deux ténors, qui ne put être surpassé par Mercadante ni par Donizetti, lorsque l'un et l'autre mirent en scène le même sujet, quelques années après.

Suivirent *Ifigenia in Tauride* au théâtre San Carlo de Naples (printemps 1817) ; *Adele di Lusignano* à la Scala de Milan (27 sept. 1817); *Berenice in Siria* (Berenice en Syrie), de nouveau au San Carlo (29 juillet 1818); et *Elisabetta en Derbyshire, ossia il Castello di Fotheringhay* (Elisabeth en Derbyshire ou le château de Fotheringhay), à la Fenice de Venise (carn. 1819) pour les débuts de la célèbre Fodor.

Il présenta l'année suivante au même théâtre *Il Sacrificio d'Epitteto* (carn. 1820) (le Sacrifice d'Epictete), puis *I Due Figaro* (les Deux Figaros) à la Scala (6 juin 1820).

Tous ces opéras, représentés sur les principaux théâtres et plus ou moins bien accueillis, acquirent au noble compositeur une grande renommée.

Désireux d'obtenir également les suffrages du public français, il alla à Paris et donna avec succès sur la scène de l'Opéra-Comique *Jeanne d'Arc* (10 mars 1821), remarquable par la beauté de ses mélodies et par son élégante orchestration.

De retour en Italie, il donna, à Rome, *La capricciosa ed il soldato* (la Capricieuse et le Soldat) à l'Apollo (26 déc. 1821); mais cette partition n'obtint qu'un succes d'estime.

Cet opéra fut suivi par *Tamerlano*, qui devait être représenté à Naples, mais qui resta inédit. Apres *Il solitario* (le Solitaire), donné à la salle Favart de Paris en 1822 (17 août), il écrivit de nouveau pour Rome *Eufemio di Messina*, qui parut a l'Argentina (26 déc. 1822), mais, sans doute à cause des défectuosités de la mise en scène, l'accueil fut plutôt froid.

Carafa, qui était jaloux de la préférence accordée a Rome aux œuvres de Donizetti, en ressentit un tel dépit qu'il jura de ne plus revenir ni à Rome ni à Naples.

Abufar ossia la Famiglia araba (Abufar ou la Famille arabe) fut représenté au théâtre de Porta Carinzia à Vienne (print. 1823), et les journaux en firent beaucoup d'éloges.

Il donna encore à Paris le *Valet de chambre*, pièce en un acte (1823), bien accueillie; l'*Auberge supposée* (1824) et la *Belle au bois dormant* (1824) à l'Académie royale de musique; *il Sonnambulo* (le Somnambule) à la Scala de Milan (13 nov. 1824); *Gl' Italici e gli Indiani* (les Italiens et les Indiens) au San Carlo (4 oct. 1825), et *il Paria* (le Paria) à la Fenice de Venise (4 fév. 1826).

S'étant fixé définitivement à Paris, il composa, apres la partition en un acte *il Sangarido* (19 mars 1827), l'opéra *Masaniello* (27 déc. 1827), que l'on peut considérer comme le chef-d'œuvre de Carafa, et qui se serait maintenu longtemps au répertoire si la *Muette de Portici*, écrite sur un sujet analogue par Auber, n'était venue le détrôner.

Violetta o Gerard de Nevers (Opéra-Com., 7 oct. 1828) fut jugé une œuvre négligée, dont une seule mélodie, grâce aux variations de Herz, devint populaire; de l'opéra *Jenny* (26 sept 1829) on ne conserva qu'un rondo. *Le Nozze di Lammermoor* (les Noces de Lammermoor), écrit pour la célèbre Sontag, fut représenté, mais sans succes, sur le théâtre Italien de Paris le 12 déc. 1829; par la suite la *Lucia* de Donizetti fit oublier l'opéra de Carafa.

Il écrivit l'*Auberge d'Auray* en collaboration avec Hérold (Opéra-Comique, 11 mai 1830). Le *Livre de l'hermite* (Opéra-Com., 12 août 1831) et les *Prisons d'Edimbourg* (id., 20 juillet 1833) subirent un échec immérité. Ces opéras contenaient des passages dignes d'être mieux appréciés.

Les derniers opéras de Carafa furent : *Une Journée de la Fronde ou la maison du rempart* (1833) et la *Grande Duchesse* (Opéra-Com., 16 nov. 1835), renfermant quelques beaux morceaux, clôturerent, avec *Thérèse*, sa carrière théâtrale.

Devenu citoyen français (1834), il fut élu membre de l'Institut (1837), directeur du Gymnase musical militaire (1838-1853) et professeur de contrepoint et de composition au Conservatoire de Paris (1840-58).

Carafa fut un des amis les plus intimes de Rossini, bien que la gloire de son formidable collegue ait nui sans cesse à la bonne réussite de ses ouvrages. Il s'occupa de la traduction française de *Semiramide* (Sémiramis), il en écrivit les récitatifs et les ballets et en régla la mise de scène au Grand Opéra en 1860.

Il mourut à Paris à l'âge de 85 ans, le 26 juillet 1872.

On reproche à Carafa d'avoir écrit ses ouvrages avec négligence et trop de hâte; s'ils avaient été plus soigneusement travaillés, polis et revus, ils lui auraient valu une plus grande renommée que celle à laquelle il parvint. Dans tous ses opéras il y a des parties qui révèlent un beau talent et un goût tres fin. Ses mélodies étaient souvent pleines de charme, mais les nombreuses réminiscences et l'imitation notoire de ses contemporains, et surtout de Rossini, furent la cause principale de ses insucces; quelques-uns, à dire vrai, étaient injustifiés et dus aux antipathies qu'il s'était attirées en répandant des jugements peu flatteurs sur les qualités des musiciens français contemporains.

Vaccaj (Nicola), né à Tolentino le 16 mars 1790. Il était le dernier des trois enfants de Giuseppe Maria, docteur en médecine, et de Colomba Longhi. Il fit son instruction à Pesaro, où sa famille était établie, et montra dès l'enfance un vif penchant pour la poésie; il écrivit des drames et des tragédies dont l'une eut l'honneur d'être représentée.

Il acquit ses premieres notions musicales à Pesaro, à l'âge de 13 ans, puis il se rendit à Rome pour y étudier le droit (oct. 1807); mais il ressentait une passion si vive pour la musique, qu'abandonnant les codes il se mit a apprendre le contrepoint avec Jannacconi et reçut le diplôme de maître de la Congrégation et Académie de Sainte-Cécile (23 octobre 1811). Il alla ensuite à Naples se perfectionner dans la composition théâtrale, et eut comme professeur particulier Paisiello, qui, apres lui avoir confié la composition de quelques parties secondaires de ses

travaux, lui donna enfin à mettre en musique une *Cantate* (décembre 1814), qui fut son premier succès et qui lui ouvrit les portes du théâtre.

Deux mois après (18 février 1815), Vaccaj faisait représenter au théâtre Nuovo de Naples *i Solitarii di Scozia* (les Solitaires d'Ecosse), poésie de Tottola, opéra mi-sérieux, qui fut bien accueilli. Cet ouvrage avait la saveur mélodique et la manière de Paisiello; mais dans l'opéra *Malvina* (8 juin 1816, p. Rossi) et dans *Lupo d'Ostenda* (Loup d'Ostende) (17 juin 1818, p. Merelli), qu'il écrivit pour le théâtre de San Benedetto de Venise, il apparaît clairement que les formes, les lignes et les effets propres de Rossini se sont imposés à l'esprit de l'auteur, bien que cette imitation soit faite sans trop de servilité et avec une certaine indépendance de style.

Et il donna des preuves de ce style particulier et expressif dans les ouvrages suivants : *Pietro il Grande o un Geloso alla tortura* (Pierre le Grand ou un Jaloux à la torture), écrit pour le théâtre Ducal de Parme (17 janvier 1824, p. Merelli); dans la *Pastorella feudataria* (la Bergère feudataire), son dernier opéra mi-sérieux, composé pour le théâtre Carignan de Turin (18 sept. 1824, p. Merelli), et dans le mélodrame sérieux *Zadig e Astartea,* par lequel il aborda la scène du San Carlo de Naples (21 février 1825, livret de Tottola), partitions qui obtinrent l'accueil le plus favorable, et qui passèrent applaudies sur les principaux théâtres de l'Italie et de l'étranger.

Mais son œuvre la plus heureusement inspirée et qui obtint la meilleure fortune fut, on le sait, son opéra de *Juliette et Roméo,* mélodrame de Romani représenté au théâtre Canobbiana de Milan le 31 octobre 1825, et dont le succès fut complet dès la première soirée.

Cet opéra reçut un coup mortel cinq années après, lorsque apparurent les *Capuleti e Montecchi* de Bellini; mais il en survécut le troisième acte, substitué, par un caprice de la Malibran, à l'acte correspondant de Bellini. A part l'incohérence de cet accouplement hybride, il est certain que le troisième acte de Vaccaj, heureuse synthèse de l'œuvre entière, fut jugé un chef-d'œuvre, à cause de la fusion intime de la musique et du drame, où celle-ci déploie une extrême richesse de sentiment, de couleur et une grande variété d'expression. Cet acte fut loué par Rossini, qui assurait qu'il assignerait à Vaccaj *une place éclatante parmi les compositeurs du plus grand renom.*

Bianca di Messina, donnée au théâtre Royal de Turin (20 janvier 1826, poème du comte Piossasco) en présence de Victor-Emmanuel, réussit pleinement. Le *Precipizio o le Fucine di Norvegia* (le Précipice ou les forges de Norvège) (16 août 1826, paroles de Merelli) fut moins bien accueilli à la Scala de Milan. Sa *Giovanna d'Arco* (Jeanne d'Arc, 17 février 1827, livret de Rossi) obtint un meilleur succès au théâtre de la Fenice, de Venise, scène pour laquelle Vaccaj avait, de 1817 à 1821, composé la musique de trois ballets.

Il revint à la Scala avec un *Saladino e Clotilde* (4 février 1828, livret de Romanelli), mais l'ouvrage déplut par ses longueurs excessives et l'absence de nouveauté. Vaccaj se releva de cet insuccès en écrivant un *Saul* pour le San Carlo de Naples, où il remit en scène sa *Jeanne d'Arc* refaite en grande partie.

Ce *Saül* (11 mars 1829, paroles de Romani) fut jugé un travail fort savant, mais n'eut pas une longue existence.

Il quitta l'Italie (octobre 1829) et se rendit d'abord à Paris, où Rossini, avec son *Guillaume Tell,* avait conquis tous les esprits, puis à Londres. Il resta trois ans dans cette ville, se vouant complètement à l'enseignement du chant et à la composition de musique de chambre. C'est alors qu'il écrivit sa fameuse méthode de chant, laquelle, par sa forme nouvelle et sa valeur didactique et artistique, obtint un succès extraordinaire. Nous faisons remarquer ici que Vaccaj était l'un des professeurs les plus renommés de son temps; sa méthode était réputée parfaite, et il fit un grand nombre d'élèves.

Rentré en Italie, il se maria avec Giulia Puppati, de Bologne (août 1835), de laquelle il eut trois fils. Après s'être tenu si longtemps éloigné de la scène, il écrivit l'opéra *Giovanna Gray* (Jeanne Gray) sur le libretto du comte Pepoli, pour le théâtre de la Scala, chanté par la Malibran (23 février 1836); cet ouvrage fut applaudi, mais jugé sévèrement par la presse.

Il occupait à Milan la place de vice-censeur au Conservatoire de musique (nov. 1836). Lorsque Basili partit pour Rome, il fut nommé censeur à sa place (1838).

Attiré de nouveau par la scène, il donna *Marco Visconti* au Regio de Turin (27 janv. 1838, p. Toccagni), auquel on reprocha son manque d'originalité, *la Sposa di Messina* au théâtre de la Fenice (2 mars 1839, p. Cabianca), qui, bien que chanté par la Unger, par Ronconi et Moriani, ne plut pas à cause de la monotonie de la musique dont il avait revêtu ce triste sujet.

Le dernier des 16 opéras écrits par lui (tous de genre sérieux à l'exception de quatre parmi les premiers de genre mi-sérieux) fut *Virginia,* donné avec succès à l'Apollo de Rome (14 janvier 1845, p. Giuliani), alors que se levait, avec Verdi, un nouvel espoir de l'art musical italien.

Trois ans après (le 6 août 1848) Vaccaj mourait à Pesaro, où il s'était retiré depuis quelque temps. Il n'avait pas encore soixante ans. Donizetti était mort depuis quatre mois à peine.

Vaccaj avait une connaissance approfondie de la voix et de l'art du chant. Ses opéras sont basés surtout sur la mélodie, dont la source était chez lui heureuse et abondante. Il soignait le développement de la phrase de façon à rendre complet ce qu'on appelle le *discours mélodique;* son chant était fleuri, embelli et plein de difficultés, soutenu à peine par l'accompagnement orchestral. Sa manière de phraser et son sentiment dramatique semblèrent, dans ses premiers ouvrages, devancer son temps; plus tard il resta peut-être en arrière du progrès de l'art.

Il parut un peu faible dans l'instrumentation, et fut accusé de négliger les récitatifs; mais il montra des dispositions particulières pour les ensembles à plusieurs voix et pour les chœurs, écrits d'une main assurée et experte.

Il écrivit aussi de nombreuses romances de salon, des cantates et de la musique religieuse. Il fit preuve dans celle-ci d'une grande science, et la composition de sa *Petite messe* l'a fait considérer comme le précurseur de Rossini.

Coppola (Pietro Antonio), né à Castrogiovanni (Sicile), le 11 décembre 1793. Son père, Giuseppe, était Napolitain, et sa mère, Felice Castro, Sicilienne. Son père, compositeur théâtral de renom, qui avait été nommé en 1795 maître de musique et directeur du théâtre de Catane, se fixa dans cette ville et y resta

jusqu'à sa mort (1826). Coppola commença à apprendre la musique à l'âge de 7 ans, guidé par son frère aîné Francesco et à l'insu de son père, qui voulait faire de lui un avocat. A l'âge de 12 ans il composait déjà quelques petits morceaux : ce fut alors que son père consentit à devenir son maître et à lui donner des leçons de contrepoint et de fugue.

Il commença très jeune à donner des leçons de clavecin dans les premières familles de sa ville natale, et la tradition dit même que parmi ses premiers élèves il compta Bellini.

Il remplaça son père à la direction du théâtre communal, de 1810 à 1832, et c'est alors qu'il donna son premier opéra *il Figlio bandito* (le Fils proscrit) (18 nov. 1825), qui eut un certain succès et qui fut suivi trois ans après par *Achille in Sciro* (Achille à Scyros), œuvre qui fut aussi très favorablement accueillie et reprise les années suivantes. Mais une certaine indépendance de caractère lui avait aliéné les sympathies de l'aristocratie catanèse, l'envie et la jalousie firent le reste. Son troisième opéra, *Artala d'Aragona*, fut accueilli froidement; il abandonna alors Catane et se rendit à Naples (1832), où l'heureux succes de son opéra *Achille à Scyros* au théâtre San Carlo, ouvrage qui avait été loué par Rossini, Raimondi et Donizetti, lui valut le poste de directeur de ce théâtre même, vacant par suite du départ de Raimondi, qui avait été nommé directeur du Conservatoire de Palerme.

Quelque temps après, l'impresario du théâtre Valle traitait avec Coppola pour qu'il écrivît un ouvrage sérieux. Le librettiste très connu Jacopo Ferretti fournit alors au maître le même sujet que déjà Paisiello avait mis en musique, un demi-siècle auparavant, *Nina o la Pazza per amore* (Nina ou la Folle par amour). La partition fut représentée au théâtre Valle, le 14 février 1835, avec Speck, David et Rovere pour interpretes.

Le succes fut extraordinaire le premier soir, et l'opéra déclaré un chef-d'œuvre par la beauté des mélodies, par l'enchaînement des idées et par l'ingénieuse facture de ses morceaux. A ces mérites l'on pouvait cependant opposer la bruyante orchestration et l'imitation du style rossinien.

Dans la même année 1835, *Nina* était joué sur 16 théâtres, et tandis que Donizetti avec *Lucia*, Bellini avec *i Puritani*, acquéraient une renommée plus grande, et que Persiani avec *Ines di Castro* donnait de grandes espérances, Coppola était déclaré l'émule de Bellini et son successeur probable. Cet opéra fit le tour de tous les théâtres d'Italie, d'Europe et d'Amérique, accueilli partout avec un égal succes, et l'éditeur Lucca en retira près d'un million.

Coppola donnait bientôt à Turin *gli Illinesi* (les Illinois), Regio, 26 déc. 1835, et comptait une nouvelle victoire. Il se rendit ensuite à Vienne et présentait au Kartnerthor Theater *la Festa della Rosa* (la Fête de la rose) (29 juin). Ce nouvel ouvrage eut également un succes enthousiaste.

Apres avoir collaboré avec Donizetti, Pacini, Mercadante et Vaccaj dans la Cantate exécutée à la Scala de Milan (17 mars 1837) en l'honneur de la Malibran, il écrivit pour le théâtre de la Canobbiana *la Bella Celeste degli Spadari*, print. 1837 (la Belle Céleste des Spadari), opéra mi-sérieux, qui plut et qui fut représenté dans d'autres villes.

Il Postiglione (le Postillon) (6 nov. 1838, à la Scala), de genre bouffe, fut aussi très applaudi.

Il se rendit ensuite à Lisbonne (1839), où, après avoir mis en scène sur le théâtre Royal ses plus récents opéras, il fit représenter son nouvel ouvrage *Giovanna Iª, regina di Napoli* (Jeanne Iʳᵉ, reine de Naples) (11 oct. 1840). Le chaleureux accueil fait à ses partitions le fit nommer directeur à vie de ce théâtre, pour lequel il écrivit *Ines de Castro*, représenté le 26 décembre 1841. Quelque temps après, désirant rentrer en Italie, il dut renoncer à sa charge et se rendit à Rome, où il donna au théâtre Valle *il Folletto* (le Lutin) (18 juin 1843), opéra bouffe qui eut un succès médiocre. Il écrivit ensuite pour le théâtre Carolino de Palerme *l'Orfana Guelfa* (l'Orpheline guelfe), opéra sur un sujet tragique, et *Fingal* (1847), qui furent tous deux très applaudis.

Parmi les morceaux remarquables contenus dans le premier ouvrage il faut citer une marche funèbre.

Reparti pour Lisbonne (1850) et réinstallé à la place qu'il avait quittée 7 ans auparavant, il fait représenter sur ce théâtre Royal plusieurs de ses opéras et il en écrit un nouveau pour le théâtre Larangeiras sur un libretto portugais, *l'Anello di Salomone* (l'Anneau de Salomon) (23 juin 1853).

Cette même année il refuse la place de professeur au Conservatoire de Palerme qui lui était offerte, et après un court voyage à Catane (1865), pendant lequel de grandes fêtes lui furent données, rentré à Lisbonne, il compose pour le théâtre du comte Farrobo trois grands opéras en portugais et un en français, en outre de quelques vaudevilles dans les deux langues.

A l'âge de 75 ans, Coppola épousait une veuve portugaise de laquelle il avait deux fils. En octobre 1871, il abandonnait définitivement le Portugal et allait s'établir à Catane, où il s'occupa à retoucher ses derniers opéras, comme *Giovanna* et *la Bella Celeste*. Coppola prit part à la cérémonie du transfert des cendres de Bellini à Catane en composant, alors qu'il avait déja atteint l'âge de 81 ans, une Cantate, un Chœur et une messe de *Requiem* qu'il dirigea en personne (sept. 1876). Peu de mois apres, c'est-à-dire le 13 novembre 1877, il mourait paisiblement, laissant beaucoup de musique de *chambre*, de la musique *sacree*, des *Symphonies* et un *Oratorio* : *Matatia vincitore* (Matathias vainqueur).

Pacini (Giovanni), né à Catane le 11 février 1796, fils de Luigi et d'Isabella Paulillo. Son père, artiste de renom, avait chanté sur les principaux théâtres d'abord comme ténor, puis en qualité de buffo (comique). Il aurait voulu faire de son fils un danseur, mais la répugnance qu'il montra pour cet art le décida à l'envoyer à Bologne (1808) étudier le chant avec Marchesi. Le petit Pacini montra de telles dispositions pour la composition que son maître l'achemina vers l'étude de l'harmonie et du contrepoint, l'envoyant ensuite à l'école du père Mattei. Comme il avait une belle voix de soprano, il tint en 1809 le rôle d'un ange dans l'opéra *Gedeone* de Pavesi; mais ce premier début sur la scène fut peu heureux.

Il alla ensuite à Venise étudier avec Furlanetto, et vers la fin de 1812, ayant terminé ses études, il donna au théâtre Santa Radegonda de cette ville son premier essai, la farce *Annetta e Lucindo* (aut. 1813). Pacini avait alors 18 ans[1].

Ce travail fut suivi par d'autres opéras bouffes,

1. Dans la liste des operas de Pacini rédigée par Salvioli et parue dans la *Gazette musicale* de Milan de 1876 (p. 215 et suiv.), on indique comme premier ouvrage de Pacini un *Don Pomponio*, bouffe sur des paroles de Paganini, et reste inédit.

comme l'*Escavazione del tesoro* (l'Extraction du trésor), *la Ballerina raggiratrice* (la Danseuse enjôleuse), *l'Ambizione delusa* (l'Ambition déçue), *gli Sponsali dei Silfi* (les Epousailles des Sylphes), *Bettina vedova* (Bettina veuve), *Rosina* (Rosine), *Chiarina* (Clairette), *l'Ingenua* (l'Ingénue), *il Matrimonio per procura* (le Mariage par procuration), *Dalla beffa il disinganno* (Après les moqueries le désenchantement), *Il Carnevale di Milano* (le Carnaval de Milan), *Piglia il mondo come viene* (Prends le monde comme il est), représentés entre 1814 et 1817 sur les théâtres de Pise, Florence, Milan et Venise, où ils n'eurent qu'un succès médiocre.

Avec *Adelaide e Comingio* (Adélaïde et Cominge) (théâtre Re de Milan, carn. 1818), il abandonnait le genre fleuri et cherchait à donner plus d'expression à la mélodie et plus de simplicité à l'harmonisation. La *Sacerdotessa d'Irminsul* (la Prêtresse d'Irminsul), pour le théâtre Grande de Trieste (printemps 1818), fut son premier ouvrage du genre sérieux, suivi par *Atala* pour le théâtre Nuovo de Padoue. Le succès de ces ouvrages lui valut d'être admis à écrire pour le théâtre de la Scala, où, en automne de la même année, il présentait *il Barone di Dolsheim* (le Baron de Dolsheim), qui fut favorablement accueilli. Après la *Sposa fedele* (l'Epouse fidèle), qui eut du succès au théâtre S. Benedetto de Venise (carn. 1819), il revint à la Scala avec *il Falegname di Livonia* (le Menuisier de Livonie) (aut. 1819), qui ne plut pas, et avec *Vallace o l'eroe Scozzese* (Vallace ou le héros écossais) (carnaval 1820), qui, au contraire, fut plus apprécié que *Bianca e Faliero* de Rossini, qui avait précédé l'opéra de Pacini.

La Schiava di Bagdad (l'Esclave de Bagdad), au Carignan de Turin (aut. 1820), *la Gioventù d'Enrico V* (la Jeunesse de Henri V), au Valle de Rome (carn. 1821), et *Cesare in Egitto* (César en Egypte), à l'Argentina de Rome (carn. 1822), furent très applaudis.

Entre temps, Pacini avait été nommé maître privé de la chapelle de la duchesse de Lucca et s'était établi à Viareggio, où il avait pu se faire construire une maison.

Il revint à la Scala avec *la Vestale* (carn. 1823), qui réussit parfaitement; mais *Temistocle*, à Lucca (automne 1823), ni *Isabella ed Enrico* (Isabelle et Henri), aussi à la Scala (print. 1824), n'eurent pas le même sort.

Alessandro nelle Indie (Alexandre aux Indes) fut monté au San Carlo de Naples (aut. 1824). Cet opéra eut un succès retentissant et lui procura l'occasion d'écrire pour la même scène l'*Amazilia* (juillet 1825), augmenté deux ans après, en deux actes, pour Vienne, et son heureux *Ultimo Giorno di Pompei* (Le dernier jour de Pompei) (nov. 1825).

Bien qu'il ne se fût pas encore émancipé de l'imitation du style rossinien, Pacini essaya dans cet ouvrage d'introduire quelques formes nouvelles de mélodies, d'apporter plus de soin dans les morceaux concertants.

Ce grand succès lui valut avec Barbaja un engagement de 9 ans, d'après lequel il devait diriger les théâtres administrés par cet impresario, composer deux opéras par an et mettre en scène les spectacles, moyennant une rétribution mensuelle de deux cents ducats (840 fr.), logement, nourriture et voyages payés, etc., c'est-à-dire aux mêmes conditions déjà faites à Rossini.

En cette année 1825 il s'était marié avec une jeune napolitaine, Adelaïde Castelli.

L'opéra bouffe *la Gelosia corretta* (la Jalousie corrigée), donné à la Scala (print. 1826), ne déplut pas. *Niobe*, au San Carlo, chanté par la Pasta et par Rubini (nov. 1826), fut accueilli avec enthousiasme, mais le succès de cet opéra fut dépassé par celui qu'obtint *Gli Arabi nelle Gallie* (les Arabes dans les Gaules (Scala, carn. 1827), interprété par David et la Favelli, dont la partition fut bientôt sur tous les théâtres, et qui parut à Paris, en 1854, modernisée par l'auteur.

Le succès, qui ne sourit pas à *Margherita d'Inghilterra* (Marguerite d'Angleterre) (San Carlo de Naples, 1827), accueillit au contraire *I Crociati a Tolemaide* (les Croisés à Ptolémaïs), écrit pour le théâtre Grande de Trieste (aut. 1827). Pendant qu'il composait *i Cavalieri di Valenza* (les Chevaliers de Valence) (Scala, print. 1828), il eut la douleur de perdre sa femme, qui lui laissait deux filles et un fils. Ce dernier mourut aussi la même année.

Dans le *Talismano ossia la terza Crociata in Palestina* (le Talisman ou la troisième croisade en Palestine) (Scala, print. 1829), il essaya de donner plus d'importance au genre déclamatoire et plus d'unité à la composition. Suivirent *i Fidanzati ossia il Conte di Chester* (les Fiancés ou le Comte de Chester) (San Carlo, aut. 1829), assez bien accueilli; mais par contre l'opéra *Giovanna d'Arco* (Jeanne d'Arc) (Scala, carême 1830) fut sifflé!

Entre temps il s'était rendu à Paris pour y donner son *Ultimo Giorno di Pompei* (le Dernier Jour de Pompéi), mais les trois journées de juillet retardèrent l'ouverture du théâtre Italien, et il dut repartir sans avoir pu assister aux représentations de cet opéra, qui fut jugé très sévèrement par la critique française.

Le théâtre Apollo de Rome, restauré par son propriétaire, fut inauguré (le 15 janvier 1831) par *il Corsaro*, nouvel opéra de Pacini, qui n'eut qu'un succès d'estime. L'année suivante *Ivanohe* (carn. 1832) réussit, à la Fenice de Venise.

Après une petite opérette, *il Convitato di pietra* (le Convive de pierre), exécutée en petit comité à Viareggio, il écrivit trois autres opéras pour le San Carlo de Naples, *gli Elvezi ossia Corrado di Tochenburgo* (les Helvètes ou Conrad de Tocchenburg), *Fernando duca di Valenza* (Fernand, duc de Valence) et *Irene di Messina*, donnés respectivement dans les mois de janvier, mai et novembre 1833. Bien qu'interprétés, le premier par la Ronzi, et le dernier par la Malibran, ils n'ajoutèrent rien à la gloire de l'auteur.

Il commençait à éprouver un sentiment de découragement, sentant qu'il ne pouvait plus désormais rivaliser avec Bellini et Donizetti, plus avancés dans la voie de l'art. Avec son 45e opéra, *Carlo di Borgogna* (Charles de Bourgogne), donné à la Fenice (carn. 1835), sans succès, Pacini, ainsi qu'il le dit lui-même, clôtura la première période de sa carrière artistique, commencée 22 ans auparavant sous les plus heureux auspices.

Il s'adonna alors à l'enseignement, créant à Viareggio un Lycée-Pension pour l'étude de la musique, organisant un orchestre et faisant construire un théâtre (1835). Il publia, pour l'usage de ses élèves, un abrégé de l'histoire de la musique, un traité de principes élémentaires d'harmonie et un traité de contrepoint. Le Lycée fut transféré ensuite à Lucca sous la protection du duc Carlo Lodovico et dirigé par Pacini jusqu'à la fin de sa vie. Il en sortit des compositeurs et des chanteurs distingués.

Après plusieurs années pendant lesquelles Pacini ne composa que de la musique sacrée (Messes, psaumes, etc.), deux opérettes bouffes jouées à Viareggio, *Bellezza e Cuor di ferro* (Beauté et cœur de fer) et *la Foresta di Hermanstadt* (la Forêt d'Hermanstadt) et un oratorio, il se sentit repris par le désir d'essayer de nouveau du théâtre. Il fit sa rentrée dans la carrière mélo-dramatique avec *Furio Camillo*, représenté à l'Apollo de Rome le 26 décembre 1840. Dans cet opéra l'auteur voulut s'éloigner des formes suivies dans le passé. Il fut accueilli assez froidement, mais avec *Saffo* (Sapho) (San Carlo de Naples, aut. 1840), Pacini put enfin se vanter d'avoir produit son chef-d'œuvre.

Cette œuvre traduit avec une grande force d'expression et par des mélodies pleines d'inspirations le contraste des passions qui conduisent le drame. Variée, colorée, avec des récitatifs soigneusement écrits, avec un final magistralement développé, elle fut jugée comme une production profondément méditée et savamment élaborée. *Saffo* reçut un accueil enthousiaste à Naples et dans bien d'autres villes où cet opéra fut représenté jusqu'à ces dernières années, et souvent interprété par des artistes de renom.

L'année suivante il donnait à Naples simultanément *L'uomo del mistero* (l'Homme du mystère) au théâtre Nuovo, et *la Fidanzata Corsa* (la Fiancée corse) au théâtre San Carlo (aut. 1841), ce dernier opéra très bien accueilli. Si *le Duca d'Alba*, à la Fenice (carn. 1842), ne fut pas applaudi, *Maria Tudor d'Inghilterra* (Marie Tudor d'Angleterre) fut au contraire très apprécié au théâtre Carolino de Palerme (carn. 1843). *Luisetta ossia la Cantatrice del Molo* (Louisette ou la chanteuse du Môle), opéra bouffe, fut représenté au théâtre Nuovo en automne de la même année, tandis que *Medea* (Médée) était joué au théâtre Carolino, et fut jugé par le public du temps comme le meilleur de ses opéras.

L'Ebrea (la Juive), donné à la Scala (carn. 1844), fut peu apprécié, mais les deux ouvrages qui suivirent : *Lorenzino de' Medici*, à la Fenice de Venise (carn. 1845), et *il Buondelmonte* (print. 1845), à la Pergola de Florence, furent plus heureux.

Il en fut de même pour *Stella di Napoli* (Etoile de Naples) au San Carlo (aut. 1845), *la Regina di Cipro* (la Reine de Chypre) au Regio de Turin (carn. 1846), et la *Merope*, redonnée au San Carlo dans l'automme 1846.

Avec la *Regina di Cipro* il revint un peu à sa première manière; mais dans *Merope* il cherche à s'éloigner des formes habituelles en suivant l'action scénique et en exprimant musicalement les passions diverses et les différents types des personnages, en laissant pourtant toujours dominer la mélodie.

Le théâtre Regio de Turin vit encore le malheureux opéra *Ester d'Engaddi* (carn. 1848), et la Fenice de Venise applaudit *Allan Cameron* (carême 1848), au milieu de l'enthousiasme que suscita à cette époque la délivrance de la ville du joug autrichien.

L'année suivante, Pacini perdait sa seconde femme, Maria Albini, qui lui laissait une petite fille; bravant le mauvais sort, il s'unissait peu après en troisièmes noces avec Marianne Scoti, dont il eut deux autres filles et un fils, Louis.

Pour les théâtres Nuovo et San Carlo de Naples il composa *la Zaffira* (aut. 1851) et *Malvina di Scozia* (Malvine d'Ecosse) (carn. 1852). *Il Cid*, donné à la Scala (carn. 1853), ne plut pas, et *Lidia di Brabante* (Lydie de Brabant), au Carolino de Palerme (print. 1853), *Romilda di Provenza* (Romilda de Provence) (aut. 1853), au théâtre San Carlo, et *la Punizione* (carn. 1854), à la Fenice, eurent également peu de succès.

Après s'être rendu à Paris pour assister à la représentation de son opéra remodernisé, *gli Arabi nelle Gallie*, Pacini écrivit *Margherita Pusterla* pour le San Carlo de Naples (carême 1856), que l'auteur dit être son quatre-vingtième ouvrage, et qui échoua; suivirent *Torrismondo*, donné au même théâtre (carême de 1858), et trois opéras composés pour les théâtres de Rome : *il Saltimbanco* (le Saltimbanque) (th. Argentina, print. 1858), qui plut et qui eut plusieurs représentations dans plusieurs villes; *Gianni di Nisida* (Jean de Nisida) (id., aut. de 1860), qui eut beaucoup de succès, et *il Mulattiere di Toledo* (le Muletier de Tolède) (Apollo, print. 1861).

Les derniers opéras de Pacini, écrits lorsqu'il avait déjà atteint sa soixantième année, sont : *il Belfegor*, à la Pergola de Florence (aut. 1861); *Don Diego di Mendoza*, à la Fenice de Venise (carn. 1867), et *Berta di Varnos* (Berthe de Varnos), donné au San Carlo (print. 1867); ces deux derniers étaient composés depuis quelques années.

A la fin de cette année même, le 6 décembre, Pacini mourait à Pescia et était enterré dans l'église del Monte, près de cette ville.

D'un tempérament très vif, travailleur infatigable, il fut doué par la nature d'un talent et d'une facilité extraordinaires pour la composition. Parmi ses 90 œuvres théâtrales onze ne furent jamais représentées; ce sont: *Don Pomponio*, 1813; *I Virtuosi di teatro*, 1817 (les Virtuoses de théâtre), *la Bottega di caffé*, 1817 (le Café); — *gli Illinesi*, 1818 (les Illinois); — *il Rinnegato portoghese*, 1832 (le Renégat portugais); — *Alfrida*, 1848; — *l'Assedio di Leida*, 1852 (le Siege de Leida); — *Rodrigo di Valenza*, 1853 (Rodrigue de Valence); — *la Donna delle isole*, 1854 (la Dame des Iles); — *i Portoghesi nel Brasile*, 1856 (les Portugais au Brésil); — *Carmelita*, 1863; — *Nicolo de' Lapi*, 1855. Ce dernier fut seulement représenté au théâtre de la Fenice de Venise en 1873. L'on doit ajouter à cette liste six *Oratorios : Il trionfo della religione*, 1838 et 1847 (Le triomphe de la religion); *il Trionfo di Giuditta*, 1854 (le Triomphe de Judith); — *Santa Agnese*, 1857; — *la Distruzione di Gerusalemme*, 1858 (la Destruction de Jérusalem); — et *il Carcere Mamertino*, 1867 (la Prison Mamertine). — Dix-sept *Cantates et Chœurs*, des *Symphonies*, parmi lesquelles la *Sinfonia Dante*, très connue; *quartetti, musique sacrée, romances*, articles littéraires, biographies, discours, plans, et enfin les *Mémoires* de sa vie.

Au début de sa carrière il s'appliqua de préférence aux opéras de genre comique; on compte parmi ses œuvres bouffes et mi-sérieuses 33 partitions, dont dix farces; il préféra ensuite le genre sérieux, surtout à partir de 1840.

Cette production incessante, qui dura pendant un demi-siècle de vie artistique, fut parfois préjudiciable à la qualité du travail. Il écrivait à la hâte, sans retouches ni corrections, et il n'avait pas l'habitude de refondre dans de nouveaux opéras les meilleurs morceaux de ceux qui n'avaient pas été applaudis, parce que, disait-il, cela lui coûtait autant de transcrire un ancien morceau que d'en écrire un nouveau.

Saffo ne lui demanda que 28 jours de travail.

Il eut la mauvaise fortune de se trouver toujours en parallèle avec de formidables compétiteurs, d'abord

Rossini, puis Donizetti et Bellini, et en dernier lieu Verdi. Ne possédant pas une originalité de style très marquée, il ne chercha qu'à suivre le goût du public dans ses préférences, lui sacrifiant souvent sa propre personnalité. Il soigna particulièrement la partie vocale, visant comme but principal à la recherche de nouveaux motifs et des *Cabalettes*. Il reconnaît lui-même qu'il négligeait là partie instrumentale. Il fait cependant preuve d'un véritable talent dans les morceaux à grand effet, dans les finales, dans les ensembles concertants.

Ses derniers ouvrages, qu'il soigna davantage, sont réputés comme étant des œuvres d'art et d'étude, si ce n'est d'inspiration, et il y tint compte aussi des progrès de l'instrumentation.

Conti (Carlo), né à Arpino le 9 octobre 1796. Il était fils de Luigi et de Maria Ruggeri. Son père le destinait à l'étude de la médecine, mais sa passion pour la musique fit qu'on l'envoya au collège de Saint-Sébastien à Naples (nov. 1812), où il eut pour maître Furno, puis Tritto et Fenaroli, et enfin Zingarelli. Il se perfectionna dans l'instrumentation sous les conseils de Mayr, alors de passage à Naples.

Il tira d'utiles enseignements de l'étude des œuvres des anciens maîtres napolitains et de celle des compositions de Bach, Mozart et Haydn.

Comme il était d'usage, il donna son premier opéra, de genre bouffe, au petit théâtre du collège, *Le truppe in Franconia* (les Troupes en Franconie), représenté vers la fin de 1819 et qui fut bien accueilli. Dès cet ouvrage, il s'appliqua à s'inspirer du style rossinien dans ses principales caractéristiques et demeura par la suite un des plus fidèles imitateurs du grand maître. La seconde partition, *La pace desiderata* (la Paix désirée) (automne 1820), fut donnée sur le théâtre Nuovo avec un égal succès. Ayant fini ses études et quitté le collège (nov. 1821), où il avait eu la bonne fortune d'être le sous-maître de Bellini, Conti écrivit *Misantropia e Pentimento* (Misanthropie et Repentir) (4 février 1823) et *Il trionfo della giustizia* (le Triomphe de la justice) (10 janv. 1824), toujours pour le même théâtre, et avec succès. Il présenta ensuite à Rome, au théâtre Valle, *L'Innocente in periglio ossia Bartolomeo della cavalla* (l'Innocent en péril ou Barthélemy de la cavale) (10 sept. 1827). On remarque au second acte de cet opéra un morceau concerté à 8 voix.

Gli Aragonesi a Napoli (les Aragonais à Naples), au théâtre Nuovo (29 décembre 1827), eut un succès persistant, mais il n'eu fut pas de même dix ans après à la Scala de Milan, où cette œuvre fut très critiquée.

L'opéra *Alexi*, commencé par Conti et terminé par Vaccaj, à cause d'une grave maladie du premier, ne plut aucunement (San Carlo, Napoli, 6 juillet 1828).

Mais il sut bientôt prendre sa revanche avec *Olimpia* (Olympie) donné sur le même théâtre (aut. 1829) et qu'on juge la meilleure de ses œuvres théâtrales pour la spontanéité des idées, l'élégance du phrasé, pour l'ampleur des chœurs et des finales, pour sa technique savante et son instrumentation savante et soignée. Cette partition accrut la réputation de Conti et le mit au niveau des meilleurs compositeurs de son temps.

Il eut alors un traité avec le théâtre de la Scala de Milan, sur laquelle il fit représenter une *Giovanna Shore* (31 octobre 1829), mais cet opéra n'obtint qu'un succès d'estime, en partie par la faute du libretto.

Conti fut chargé ensuite de mettre en musique une *Cantate* de Maffei pour l'inauguration du buste de Vincenzo Monti au théâtre des Filodrammatici de Milan. Cette mission avait été déjà confiée à Rossini, qui n'avait pu s'en acquitter à cause du mauvais état de sa santé.

Après cela il composa une grande quantité de musique de chambre, *Symphonies, Concerti, Cantates*, et beaucoup de musique religieuse, dans laquelle, dit Florimo, le caractère de piété et la solennité du chant s'unissent à l'égalité du style et à la fidele expression du texte.

Il délaissa la carrière théâtrale et se retira dans son pays natal pour jouir de la large existence que lui assurait sa situation de famille aisée, accrue par un riche mariage (1832). Néanmoins il suivait toujours avec intérêt le mouvement théâtral. Il resta dans son pays jusqu'au début de l'année 1846, lorsqu'il fut appelé, sur la proposition de Mercadante, directeur du collège de San Sebastiano, au poste de professeur de composition et de contrepoint, emploi abandonné, huit années auparavant, par Donizetti.

Conti avait une telle compétence dans son art que Rossini le tenait pour *le premier maître de contrepoint de son temps en Italie*. Il remplit cette charge pendant 15 ans avec un zèle infatigable, adoptant une méthode d'enseignement personnelle, et faisant des élèves distingués, parmi lesquels Philippe Marchetti.

En 1858 il voulait s'éloigner du collège, mais, Mercadante ayant été frappé de cécité complete, il reprit sa place quatre ans après pour seconder ce dernier dans la direction de l'institut.

Il y resta ainsi jusqu'à la fin de sa vie, bien que tourmenté par une longue maladie qui le conduisit au tombeau, à Arpino, le 10 juillet 1868.

Conti cultiva avec goût et savoir les belles-lettres, il fut membre de nombreuses académies, parmi lesquelles l'Institut de France, Académie des beaux-arts, section de musique, comme membre correspondant en sa qualité d'étranger.

Il fut surtout tres versé dans le contrepoint. Il resta toujours, comme il a été dit, un des plus fidèles imitateurs de Rossini, différant en cela des grands maîtres ses contemporains qui surent s'en éloigner. Si ses idées musicales ne sont pas originales, son style est correct, recherché, impeccable. Les chants sont développés avec clarté et bien conduits et ne sont pas dépourvus de sentiment. Les voix sont bien placées et accompagnées par une instrumentation riche et élégante.

Mercadante (Francesco-Saverio), né à Naples le 26 juin 1797, de Giuseppe et de Rosa Bia. Il passa les premières années de son enfance à Altamura, pays d'origine de ses parents, mais il fut reconduit à Naples en 1808 et placé au Conservatoire *della Pietà dei Turchini*. Il y apprit d'abord le violon, puis, ayant fait preuve de grandes dispositions pour les hautes études, il fut placé aux écoles d'harmonie et de contrepoint dirigées par Furno et Tritto. En 1816 il commença l'étude de la composition avec Zingarelli, et ce fut sous sa direction qu'il composa deux *ouvertures* qui méritèrent les éloges de Rossini (1818). Pendant son séjour au Conservatoire, c'est toujours lui qui a l'orchestre dirigeait les ouvrages qu'on exécutait sur le petit théâtre de cette institution. Après avoir écrit une *Cantate* et plusieurs autres compositions de chambre et de genre sacré, il obtint l'autorisation de faire représenter sur le théâtre San Carlo un opéra sérieux, l'*Apoteosi di Ercole* (l'Apothéose d'Hercule) (19 août

1819), qui, chanté par la Colbran, la Pisaroni et par Nozari, reçut un accueil flatteur.

Sorti du Conservatoire, il donna à Naples deux partitions, *Violenza e costanza* (Violence et constance), ouvrage mi-sérieux, sur le théâtre Nuovo (carn. 1820), et *Anacreonte in Samo* (Anacréon à Samos), au San Carlo (été 1820). Il se rendit ensuite à Rome et fit entendre au théâtre Valle *Il geloso ravveduto* (le Jaloux désabusé) (oct. 1820), et sur le théâtre Argentina, *Scipione in Cartagine* (Scipion à Carthage) (26 déc. 1820). Tous ces opéras furent bien accueillis par le public.

Maria Stuarda, au théâtre communal de Bologne (print. 1821), réussit peu, mais *Elisa e Claudio*, à la Scala de Milan (30 oct. 1821), poésie de Romanelli, exécuté par Lablache, Donzelli et par la Belloc, obtint un très grand succès. Cet opéra, dont les mélodies étaient agréables, la facture régulière et l'orchestration soignée, fut représenté pendant longtemps sur les théâtres d'Italie et de l'étranger et valut de grands éloges à son auteur, qui fut classé parmi les maîtres de son temps.

Il composa ensuite *Andronico* pour le théâtre de la Fenice de Venise (carn. 1822), et *Adele ed Emerico ossia il Posto abbandonato* (Adèle et Emeric ou le poste abandonné) (21 sept. 1822) et *Amleto* (Hamlet) (26 déc. 1822) pour la Scala; mais ces opéras n'eurent pas le même succès que celui qui accueillit *Didone abbandonata* (Didon abandonnée) au théâtre Regio de Turin (carn. 1823). *Gli Sciti* (les Scythes) (18 mars 1823), *Costanzo ed Almerisca*, au San Carlo (22 nov. 1823) et *Gli amici di Siracusa* (les Amis de Syracuse) à Rome (th. Argentina, 7 févr. 1824) obtinrent peu de succès. Ayant été sollicité d'écrire pour le théâtre Karnthnerthor de Vienne, il se rendit dans cette ville cette même année et, après y avoir fait représenter son opéra *Elisa e Claudio* (juillet), il en donna trois autres nouveaux : *Doralice* (18 sept. 1824), *le Nozze di Telemaco e d'Antiope* (les Noces de Télémaque et d'Antiope) (5 nov. 1824) et *il Podestà di Burgos o il Signor del villaggio* (le Podestat de Burgos ou le seigneur du village) (20 nov. 1824). Ce dernier plut, mais la critique allemande fut peu favorable au jeune compositeur, lui reprochant sa trop évidente imitation du style rossinien et le peu de soin apporté à ses ouvrages.

Rentré dans sa patrie, il donna au théâtre Regio de Turin *Nitocri* (déc. 1824), au théâtre San Carlo de Naples *Ipermestra* (déc. 1825), et en même temps à la Fenice de Venise *Erode ossia Marianna* (Hérode ou Marianne). Sur ces mêmes scènes il présentait deux mois après un ouvrage d'une heureuse inspiration, *Caritea regina di Spagna* (Caritea, reine d'Espagne) (21 février 1826, p. de Pola), qui fut bien accueilli et pendant plusieurs années joué sur de nombreux théâtres.

Vinrent ensuite *Ezio*, de nouveau pour Turin (th. Regio, carn. 1827), et *il Montanaro* (le Montagnard) pour Milan (Scala, 16 avril 1827), qui n'ajoutèrent rien à sa réputation.

Mercadante s'éloigna à ce moment d'Italie pour se rendre dans la péninsule ibérique, engagé comme compositeur et comme directeur. A Madrid il fit représenter *I due Figaro* (les Deux Figaro) (1827?) et *Francesca di Rimini* (1828?).

A Lisbonne il mettait en scène *Adriano in Siria* (Adrien en Syrie) (th. San Carlo, carn. 1828), et *Gabriella di Vergy* (id., 8 août 1828) : à Cadix il donna *La rappresaglia* (Les représailles) (1829) et une farce : *Don Chisciotte* (Don Quichotte) (1829). Il écrivit encore pour Lisbonne *La testa di bronzo* (la Tête de bronze) (1830), ouvrage qui plut beaucoup et qui fut représenté ensuite en Italie.

Rentré dans sa patrie, il se rendit à Naples, où il fit représenter au théâtre San Carlo *Zaira* (31 août 1831), qui eut un succès médiocre, mais il fut plus heureux avec son opéra *I Normanni a Parigi* (les Normands à Paris), composé pour le théâtre Regio de Turin (7 févr. 1832, p. Romani). Dans cet ouvrage il fit preuve de plus d'indépendance de style en modifiant sa première manière, trop esclave des formules de Rossini. *I Normanni* furent suivis par plusieurs autres opéras qui passèrent avec difficulté, comme *Ismalia ossia Amore e Morte* (Ismalia ou Amour et Mort) (27 oct. 1832); *il Conte d'Essex* (le Comte d'Essex) (10 mars 1833), donnés à la Scala; *Emma d'Antiochia* (mars 1834), à la Fenice de Venise; *Uggero il Danese* (Ogier le Danois) (été 1834, Bergame); *la Gioventu di Enrico V* (la Jeunesse de Henri V) (25 nov. 1834) de nouveau à la Scala; *Francesca Donato ossia Corinto distrutta* (Françoise Donato ou Corinthe détruite) au Regio de Turin (carn. 1835).

Appelé à Paris, il écrivit pour le théâtre Italien *i Briganti* (les Brigands) (22 mars 1836), mais cet ouvrage encore n'eut qu'un succès d'estime. Un an après il mettait en scène à la Scala *il Giuramento* (le Serment) (11 mars 1837, p. de Rossi). Cet opéra, qui remporta un succès extraordinaire et dont la vogue fut rapide, marque un point important dans la carrière artistique de Mercadante et fut le début d'une période brève, il est vrai, mais très brillante, pendant laquelle il écrivit ses meilleurs ouvrages.

L'on peut dire qu'avec le *Giuramento* Mercadante affirmait sa nouvelle manière de composer, par son style dramatique plus accentué, par l'orchestration plus fouillée, par la façon différente employée dans le *développement* et dans l'*ensemble* des voix. Il fit aussi des innovations dans la forme des cadences, dans la durée des morceaux, en donnant plus d'ampleur aux *ensembles* et aux finales.

A Venise, où il alla ensuite, il écrivit *le Due illustri Rivali* (les Deux illustres Rivales) (10 mars 1838), pour la Fenice, et poursuivit, avec cet ouvrage, la transformation de son style. Il eut à cette époque le malheur d'être atteint d'une ophtalmie et de perdre un œil. L'opéra *Elena de Feltre*, représenté au San Carlo de Naples (26 déc. 1838), n'eut pas un grand succès, mais avec *il Bravo*, ouvrage heureux et bien fait, donné à la Scala (9 mars 1839, p. Rossi), il obtint un véritable triomphe, et l'opéra fut joué environ quarante soirs de suite.

Au théâtre de la Fenice de Venise il fit représenter (carn. 1840) *la Solitaria delle Asturie ossia la Spagna ricuperata* (la Solitaire des Asturies ou l'Espagne reconquise), suivi à peu de mois de distance par un travail des plus importants, *la Vestale*. Cette partition, qui vit le jour au San Carlo de Naples, le 10 mars 1840 (p. Cammarano), obtint un succès colossal et est une des plus connues de Mercadante. Personne ne savait mieux que lui reproduire à la scène des faits empruntés à l'histoire romaine, par la noblesse des lignes, par cet ensemble de grandeur qui était la caractéristique de son style.

Mercadante, qui en 1833 avait succédé à Generali comme maître de chapelle de la cathédrale de Novare, fut appelé en 1840 à diriger le collège de musique à Naples. Il fut préféré, étant Napolitain, à Donizetti, déjà professeur de composition dans cette institution et faisant les fonctions de directeur depuis

la mort de Zingarelli (1837). Donizetti, prévoyant qu'on lui refuserait sa titularisation définitive, s'en était évité l'affront en démissionnant dès le 1er octobre 1838. Sous son nouveau chef, le collège perdit son ancienne splendeur et s'achemina rapidement à la décadence. Mercadante fut accusé de négliger l'éducation musicale des jeunes gens qui lui étaient confiés, les laissant privés d'aide et d'encouragement et ne stimulant, ni par l'enseignement, ni par l'exercice, ni par l'émulation, le développement de leurs dispositions et dons naturels.

Continuant à composer pour le théâtre, il donna au San Carlo *il Proscritto* (le Proscrit) (4 janv. 1842); au Regio de Turin, *il Reggente* (le Régent) (2 févr. 1843), et au théâtre Nuovo de Naples, *Leonora* (5 déc. 1844), qui fut fort applaudi. Il composa ensuite *il Vascello di Gama* (1845) (le Vaisseau de Gama) et *gli Orazi e Curiazi* (les Horaces et les Curiaces) (10 nov. 1846), tous deux pour le théâtre San Carlo. Ce dernier opéra reçut à Naples un accueil triomphal, mais il n'en fut pas de même sur les autres théâtres de la péninsule, où il fut jugé sévèrement.

La Scala de Milan représenta encore un de ses opéras, dans cette année même, où les luttes généreuses pour conquérir la liberté avaient éprouvé profondément cette ville : *la Schiava Saracena o il Campo dei crociati* (l'Esclave sarrasine ou le Camp des croisés) (26 déc. 1848). Ce fut le dernier ouvrage que Mercadante écrivit pour des théâtres autres que ceux de Naples, sa ville natale, où tous ses autres opéras furent représentés. Ce furent : *Medea* (1er mars 1851), *Statira* (8 janv. 1853), sur le théâtre San Carlo; *Violetta* (10 janv. 1853), au théâtre Nuovo; *il Pelagio* (12 févr. 1857), de nouveau au San Carlo, et *Virginia*, composé en 1851, mais qui, interdit par la censure, ne vit le jour qu'en 1866 (7 avril), quand l'auteur était déjà depuis quatre ans complètement aveugle.

Mercadante mourut le 7 décembre 1870, laissant un nombre considérable de compositions, car dans sa longue carrière artistique, qui dura presque un demi-siècle, il composa, outre 60 œuvres théâtrales, environ *20 ouvertures* à grand orchestre, de nombreux *hymnes*, des *Cantates*, beaucoup de musique de genre sacré, de la musique vocale de chambre et des fantaisies pour instruments.

Toute cette énorme production ne put cependant assurer à Mercadante, dans l'histoire de la musique, une place prépondérante parmi ceux qui aidèrent au progrès de cet art.

Il n'eut pas le don précieux de l'originalité, mais un talent d'assimilation, et son style flotta toujours entre le style de Bellini et le style de Donizetti.

A force d'art il dissimula le manque d'imagination, provoquant plutôt l'admiration que le plaisir. La connaissance qu'il avait des voix est notoire, et ses chants sérieux et difficiles sont accompagnés par une harmonisation recherchée. Travaillant l'instrumentation plus que ne l'avaient fait ses prédécesseurs et ses contemporains, il réussit à se distinguer dans cette partie, bien qu'il eût le défaut d'exagérer les sonorités éclatantes.

De ces qualités, auxquelles il faut joindre le sentiment dramatique tres développé chez lui, il donna de grandes preuves dans ses œuvres, toujours correctement écrites et dans lesquelles il conserva la tradition de la bonne école italienne.

Mais dans tous les domaines où il aurait pu facilement tenir la première place, il fut vaincu facilement par le génie naissant de Verdi, qui marque glorieusement la synthèse, l'évolution et la fin du cycle fécond auquel Rossini a donné son nom.

Donizetti (Gaetano), le dernier des quatre fils d'Andrea et de Domenica Nava, naquit le 29 novembre 1797, dans un faubourg de la ville de Bergame appelé Borgo Canale.

A l'âge de neuf ans, Gaetano commença ses études musicales à l'école des enfants pauvres fondée par Gian Simone Mayr à Bergame. Ce maître, homme de savoir et d'excellent cœur, favorisa de toute manière et avec une affection plus que paternelle les débuts de son jeune élève dans la carrière musicale, jusqu'à ce que sa réputation artistique fût bien assise. C'est à lui indubitablement que Donizetti doit sa position.

Mayr, pressentant l'heureux avenir de son élève, auquel il avait appris le clavecin, le chant et les éléments du contrepoint, l'envoya au lycée musical de Bologne fondé depuis peu, afin qu'il pût se perfectionner dans la composition, guidé par le Padre Mattei, alors directeur.

La famille de Donizetti était si pauvre (son père, autrefois tisserand, était portier au mont-de-piété) que Mayr, pour subvenir aux frais de voyage de Bergame à Bologne, dut prendre l'initiative d'une souscription publique; il assura que si l'on mettait le jeune homme dans les conditions qui lui permissent d'achever son instruction, il en résulterait un honneur pour la patrie, tout faisant supposer qu'il deviendrait un compositeur distingué.

Donizetti resta à Bologne de novembre 1815 à janvier 1818, et produisit pendant ce temps quelques compositions du genre sacré, une opérette bouffe en un acte, *i Piccoli Virtuosi ambulanti* (les Petits Virtuoses ambulants), exécutée en 1818 à l'école de Mayr à Bergame, et plusieurs morceaux pour piano. Après un court retour dans la ville natale, il se rendit pendant quelques semaines à Vérone, auprès des époux Ronzi de Begnis, sans en retirer grand avantage.

Sur un libretto de Merelli, il composait alors son premier opéra, *Enrico di Borgogna* (Henri de Bourgogne), qu'il parvenait à faire représenter sur le théâtre San Luca de Venise, le 14 novembre 1818[1], et le faisait suivre d'une farce, *la Follia* (la Folie), donnée au même théâtre le 15 décembre. Ensuite il mettait en scène au Saint-Samuel de Venise *lo Czar delle Russie o il Falegname di Livonia* (le Czar de Russie ou le Menuisier de Livonie) (26 décembre 1819, paroles de Bevilacqua), et l'année suivante, c'est-à-dire dans le carnaval 1820-21, il se rendait à Mantoue pour offrir au théâtre Vecchio *le Nozze in Villa* (les Noces à la Campagne) (paroles de Merelli).

C'était au moment où triomphait Rossini, et les premières tentatives du jeune compositeur formées sur les modèles du grand Pesarais ne devaient certainement pas produire une grande impression sur l'âme des spectateurs. Néanmoins *lo Czar delle Russie* fut représenté de 1823 à 1827 à Bologne, Vérone, Padoue, Venise et Spoleto.

Mais où le talent de Donizetti commença à se faire remarquer et son nom à acquérir quelque notoriété, ce fut au théâtre Argentina de Rome, sur lequel fut donné *Zoraide di Granata* (Zoraide de Grenade) (28 janvier 1822, Merelli), interprété par le célèbre Donzelli et par M. E. Mombelli. L'opéra eut un triomphe inattendu et retentissant et procura à son auteur un contrat avec le théâtre Nuovo (aujourd'hui Bellini) de

1. La liste des opéras a été corrigée d'après des recherches que j'ai faites soigneusement.

Naples, sur lequel il donna *la Zingara* (la Bohémienne) (12 mai, Tottola), redonné pendant 28 soirs consécutifs.

Dans la même année il composait une farce pour le théâtre del Fondo, *la Lettera anonima* (la Lettre anonyme) (29 juin, Genoino), et arrivait à donner finalement, le 26 octobre, un ouvrage important à la Scala de Milan, *Chiara e Serafina o il Pirata* (Claire et Séraphine ou le Pirate, Romani), assez mal accueilli. De retour à Naples au printemps de l'année 1823, il écrivit pour le théâtre San Carlo une Cantate arcadique en un acte, *Aristea* (30 mai, Schmidt), et *Alfredo il Grande* (Alfred le Grand) (2 juillet, Tottola); et, pour le théâtre Nuovo, *Il fortunato inganno* (l'Erreur heureuse) (3 sept., Tottola). Ayant passé de nouveau un contrat pour les théâtres de Rome, il y redonnait, après de nombreuses modifications, au théâtre Argentina, *Zoraide di Granata* (7 janvier 1824), et au Valle *l'Aio nell' imbarazzo* (le Gouverneur dans l'embarras) (4 février, Ferretti).

Le premier opéra, chanté par Donzelli et par la Pisaroni, ne retrouva pas l'enthousiasme qui l'avait accueilli deux années auparavant; le second, interprété par Tamburini, Monelli, la Mombelli et Tacci, plut au contraire beaucoup et fut repris maintes fois par tous les théâtres italiens pendant 30 ans au moins. Reparti pour Naples, il y donnait *l'Emilia di Liverpool* (Emilie de Liverpool) au théâtre Nuovo (28 juillet 1824, Checcherini), et une *Cantate, i Voti dei Sudditi* (les Vœux des sujets) (6 mars 1825, Schmidt,) pour l'avènement au trône du nouveau roi de Naples.

En avril de l'année 1825 il se rendait à Palerme comme directeur d'orchestre du théâtre Carolino, où, parmi les autres opéras, il mit en scène la *Vestale* de Spontini. Ce fut pendant son séjour là, pendant le carnaval de 1826, qu'il écrivit pour ce théâtre l'*Alahor in Granata* (janvier), la farce *il Castello degli invalidi* (le Château des invalides) et une Cantate pour le vice-roi de Sicile.

Il écrivit ensuite à Naples l'*Elvida* (6 juillet 1826, Schmidt), donné au théâtre San Carlo pour l'anniversaire de la naissance de la reine, et y redonnait l'*Alahor*. Etant allé à Rome, il y donna au théâtre Valle l'*Olivo e Pasquale* (7 janvier 1827, Ferretti). Accueilli d'une façon médiocre par le public, cet opéra fit pourtant dans la suite le tour des théâtres d'Italie et de l'étranger.

Il fit représenter au théâtre Nuovo de Naples *Otto mesi in due ore* (Huit mois en deux heures) (13 mai, Gilardoni); dans la même année il donnait au Fondo *il Borgomastro di Saardam* (le Bourgmestre de Saardam) (19 août, Gilardoni) et une farce, au Nuovo, *le Convenienze e le Inconvenienze teatrali* (les Convenances et les Inconvenances théâtrales) (21 novembre), sur un libretto écrit par lui-même. Le grand succès qu'y obtinrent ses ouvrages lui valut un contrat avec l'impresario bien connu Barbaja de Naples, auquel il devait fournir douze opéras nouveaux en trois ans. Donizetti devint également directeur du théâtre Nuovo, réussissant à réaliser un gain de mille francs par mois, ce qui était assez important pour cette époque.

Le 1er janvier 1828 il donnait au San Carlo *l'Esule di Roma ossia il Proscritto* (l'Exilé de Rome ou le Proscrit). Pour l'inauguration du théâtre Carlo Felice de Gênes (7 avril), il écrivait un *Hymne royal* (Romani), et sur ce même théâtre, en collaboration avec le meilleur librettiste de ce temps, Romani, il présentait *Alina ossia la Regina di Golconda* (Aline ou la reine de Golconde) (12 mai), qui est aussi le meilleur opéra qu'il eût écrit jusqu'alors.

Le 1er juin de la même année il épousait une charmante jeune fille, Virginia Vasselli, d'une famille romaine aisée, fille et sœur d'avocats distingués. Il en eut trois enfants dont l'un, Philippe, vécut peu de jours, du 29 juillet au 11 août 1829, et les autres (mars 1836 et 13 juin 1837) morts-nés.

Les sept opéras qui suivirent la *Regina di Golconda* furent représentés sur les théâtres de Naples. Le Fondo eut *Gianni di Calais* (Jean de Calais) (3 août 1828, Gilardoni) et la farce *il Giovedi grasso* (le Jeudi gras) (26 décembre 1828, Gilardoni). *Il Paria* (le Paria) (12 janvier 1829, Gilardoni), remanié ensuite dans *Anna Bolena* et dans *Tasso; il Castello di Kenilworth* (le Château de Kenilworth) (6 juill. 1829, Tottola), furent représentés au San Carlo. La farce *i Pazzi per progetto* (les Fous par projet) (7 février 1830, Gilardoni), de nouveau au Fondo; le mélodrame sacré *il Diluvio universale* (le Déluge universel) (28 février 1830, Gilardoni) et l'*Imelda dei Lambertazzi* (5 septembre 1830, Tottola), au San Carlo.

Tous ces opéras reçurent un accueil médiocre et n'ajoutèrent rien à la renommée du compositeur, qui, pour rendre hommage au goût du temps, avait montré jusqu'à présent ne pas vouloir s'éloigner de l'imitation des formes rossiniennes, et il était si imprégné du style du grand maître qu'il avait su introduire dans *l'Assedio di Corinto* (l'Assaut de Corinthe) une cabaletta de sa propre composition si parfaitement réussie qu'elle semblait sortie de la plume même de Rossini.

Mais à partir de son trentieme opéra, Donizetti, stimulé par l'exemple de Bellini, cessa de suivre Rossini, et son style commença à prendre une empreinte personnelle.

Avec *Anna Bolena* (Romani), opéra sérieux destiné au théâtre Carcano de Milan, il se révela comme un nouvel espoir de l'art musical italien, et son œuvre, bien qu'écrite en peu de semaines, révele chez l'auteur une grande fécondité d'idées, une écriture spontanée et sûre, aguerrie par un exercice continu. Cet opéra commença la réputation artistique de Donizetti. Cela démontre combien un public sévère et ayant une éducation musicale sert à affiner le goût d'un compositeur, surtout si celui-ci est inspiré par un bon libretto. C'est ainsi que plus tard, pour se produire à Paris, il fut amené à soigner singulièrement la partie harmonique et instrumentale de ses œuvres.

Francesca de Foix (Françoise de Foix) pour San Carlo (30 mai 1831, Gilardoni), la farce *la Romanziera e l'Uomo nero* (la Romancière et l'Homme noir) pour le Fondo (été 1831, Gilardoni), et la *Fausta* (Faustine) pour San Carlo (12 janvier 1832, Gilardoni-Donizetti) parurent sur les théâtres napolitains sans aucun succès avant qu'il composât *Ugo Conte di Parigi* (Hugues comte de Paris) (13 mars 1832, Romani); et pour la Canobbiana ce bijou d'opéra bouffe qu'est l'*Elisir d'amore* (l'Elixir d'amour) (12 mai, Romani), dans lequel la fraîcheur, la simplicité des mélodies, s'unissent à une peinture fidele de l'ambiant et à une charmante variété de rythmes.

Apres *Sancia di Castiglia* au San Carlo de Naples (4 novembre 1832, Salatino), on entendait au Valle de Rome *il Furioso nell' isola di San Domingo* (le Furibond dans l'île de Saint-Domingue) (2 janvier 1833, Ferretti), accueilli avec grande faveur par le public. Cet opéra fut donné pendant six ans sur plus de soixante-dix théâtres et contient un finale peu

inférieur à celui du fameux quintetto de *Lucia*. *La Parisina*, à la Pergola de Florence (17 mars 1833, Romani), obtint le même accueil. *Torquato Tasso* (livret de Ferretti), dont le sujet avait été choisi par l'auteur même, n'eut au contraire qu'un succès d'estime; la partition représentée au Valle de Rome (le 9 sept. 1833) sembla longue et monotone, et l'intérêt musical parut diminuer pendant le cours des actes; néanmoins cet opéra, confié à Ronconi qui en avait fait une véritable création remarquable, fut représenté pendant plusieurs années sur les théâtres d'Italie et de l'étranger.

Lucrèce Borgia (Romani) parut le soir du 26 novembre 1833 sur le théâtre de la Scala, à Milan. Sur la composition de cet opéra il avait couru une légende. L'on racontait que le libretto avait été confié à Mercadante, mais que celui-ci, frappé d'ophtalmie, pour ne pas priver la direction d'un opéra promis, se serait adressé à Donizetti, qui, par amitié envers son collègue, en aurait écrit la musique tres rapidement. Cette légende n'avait aucun fondement, ainsi que cela a été démontré par les biographes de Donizetti.

L'opéra ne reçut pas un bon accueil, et ce fut seulement lorsque la Boccabadati voulut l'exhumer que l'on en découvrit les mérites. L'œuvre commença alors sa tournée triomphale, bien que le libretto dût subir des transformations variées à cause de la censure politique des divers Etats en lesquels l'Italie était alors divisée. *Rosmonda d'Inghilterra* (Rosemonde d'Angleterre) (26 février 1834, Romani) n'eut à la Pergola de Florence qu'un médiocre succès. De même *Maria Stuarda* (Bardare), écrit pour Naples et changé après la répétition générale en *Giovanna Gray* (Jeanne Gray), et en dernier lieu en *Buondelmonte* (Salatino), n'eut pas une heureuse fortune (18 oct. 1834). Suivit *Gemma di Vergy* à la Scala (Bidera) le 26 décembre 1834, mais cet opéra, quoique riche en mélodies et d'une facture élégante, ne satisfit pas le public, peut-être parce qu'il manquait d'unité dans la conception et de précision dans la forme.

Pendant ce temps Rossini, qui jouissait d'un heureux repos à Paris et ressentait pour Donizetti une grande estime, comme il le démontra plus tard en lui confiant la direction de son *Stabat Mater*, à sa première audition en Italie, l'avait invité à venir à Paris, où il lui faisait ouvrir les portes des théâtres. C'est ainsi que sur le théâtre Italien, le 12 mars 1835, eut lieu la première représentation de *Marino Faliero*, avec Giulia Grisi, Rubini, Tamburini et Lablache, tandis que Bellini, également à Paris, y hasardait *les Puritains*. *Faliero* obtint un chaleureux succès, et la presse, tout en formulant sincèrement ses critiques sur l'ouvrage, ne ménagea pas ses éloges à l'auteur.

Cette même année, étant retourné en Italie, Donizetti donnait *Lucia di Lammermoor* au San Carlo de Naples (26 septembre 1835, Cammarano). Le succès fut si extraordinaire que l'auteur en demeura profondément ému. Pendant qu'il écrivait *Belisario* (Bélisaire), il perdit son pere (9 décembre); ce dernier mélodrame, représenté à la Fenice de Venise (4 févr. 1836, Cammarano), fut accueilli avec un vif enthousiasme. Quatre jours après il perdait sa mère, et une couche prématurée mettait la vie de sa femme en danger.

Ayant été chargé à ce moment de l'enseignement de l'harmonie et du contrepoint au conservatoire de Naples, il s'était établi dans cette ville, ayant acheté une maison d'habitation et possédant voiture et chevaux.

Pour Naples il écrivait encore deux farces, vers et musique, *il Campanello* (la Clochette) (1er juin 1836), au bénéfice de quelques acteurs pauvres, et *Betly* (24 août), représentées toutes les deux sur le théâtre Nuovo, et un opéra sérieux, *l'Assedio di Calais* (le Siege de Calais) pour San Carlo (19 novembre, Cammarano). *Pia de' Tolomei* (Cammarano) fut donné le 18 février 1837 à l'Apollo de Venise; les applaudissements accordés à ces deux derniers opéras ne furent qu'un hommage à la réputation de l'auteur.

Dans cette année, si funeste à l'Italie, qui vit le choléra faucher de si nombreuses victimes dans ses principales villes, Donizetti perdit sa jeune femme (30 juillet), d'une fièvre scarlatine à la suite d'une couche malheureuse. Il l'aimait tendrement et fut profondément frappé de ce malheur. Dans le transport de la douleur il écrivit les vers et la musique d'une romance pleine d'inspiration, *E' morta* (Elle est morte). Le souvenir de la disparue fut toujours présent à sa mémoire, et les lettres émouvantes qu'il écrivit alors à ses parents témoignent de l'exquise bonté de son cœur. Dans cette triste période fut écrit *Roberto Devereux*, destiné au San Carlo de Naples: l'ouvrage eut un franc succès (15 novembre 1837, Cammarano), bien qu'il péchât par une certaine monotonie; au contraire, *Maria di Rudenz*, donné à la Fenice le 30 janvier 1830, Cammarano), ne reçut qu'un froid accueil.

Ces années furent, à juste raison, appelées, par un de ses biographes, les années tristes. Donizetti, qui après la mort de sa femme avait laissé sa demeure de Naples, vit encore s'évanouir son espoir de succéder à Zingarelli dans la direction du Conservatoire; ce fut Mercadante qui fut nommé plus tard. Donizetti donna alors sa démission de professeur, et le 1er octobre 1838 il quitta Naples plein de secret découragement et vint à Paris.

L'année suivante, son *Gianni di Parigi* (Jean de Paris) (Romani), mélodrame bouffe donné à la Scala de Milan le 10 septembre 1839, tombait sans espoir de se relever. Mais cet opéra mettait fin à cette obscure période de sa vie artistique, qui marque comme un arrêt de ses facultés créatrices. Avec la *Fille du Régiment* commençait, au contraire, pour lui la phase la plus brillante de ses productions, dans laquelle désormais l'on compte souvent des chefs-d'œuvre. Accueilli à Paris avec le plus sincère enthousiasme, il mit en scène ses meilleurs opéras et donna la *Fille du Régiment* à l'Opéra-Comique (11 février 1840, Saint-Georges et Bayard), où elle fut très applaudie.

Au milieu de nombreuses contrariétés et après de longs renvois, il donnait deux mois après à l'Académie royale de musique, avec Duprez rauque et Massol ayant un bras en écharpe, les *Martyrs*, opéra qui n'était autre que Polyeucte déjà écrit pour Naples en 1838 et défendu par la censure, mais convenablement augmenté et refait pour la scène française. La partition (10 avril, Scribe) obtint un grand succes, bien que jugée par Berlioz (qui pourtant faisait l'éloge de l'instrumentation) un *Credo* en quatre actes.

Dans la même année et au même théâtre il présenta un autre grand opéra, la *Favorite* (2 décembre 1840, Royer et Vaëz), jadis *Ange de Nisida*, émerveillant le public par la complète transformation de son génie et par un ouvrage dont la forme choisie et noble, l'unité de conduite et l'élaboration instrumentale s'unissaient au charme des mélodies originales et touchantes.

En 1841 il écrivait le dernier opéra pour Rome,

Adelia (Romani-Marini), représenté au théâtre Apollo, le 11 février; mais l'immense attente du public fut déçue. En ce temps il composa un *Miserere* à quatre voix pour en faire hommage au souverain pontife, composition qui, modifiée en partie, constituait quelques années plus tard un nouvel hommage, cette fois, à l'empereur d'Autriche.

Après *Marie Padilla*, représenté le 26 décembre de la même année 1841 à la Scala, il fut appelé à écrire un opéra pour le théâtre de Porta Carinzia à Vienne, et, stimulé par cette commande flatteuse, il écrivit un chef-d'œuvre dans lequel le sentiment et le brio s'unissaient de la façon la plus spontanée et la plus naturelle. *Linda de Chamounix* (19 mai 1842, Rossi) eut un succès extraordinaire, et l'impératrice offrit elle-même une couronne de laurier à l'auteur, qui obtint également la place avantageuse de maître de la chapelle impériale et des concerts de la cour.

A *Linda de Chamounix* succéda *Don Pasquale*, écrit en onze jours et représenté au théâtre Italien de Paris (4 janvier 1843), où il obtint un nouveau triomphe. La verve, la fraîcheur de cette musique renfermant des morceaux d'une exquise facture, en font un mélodrame éternellement jeune.

Etant retourné à Vienne, il y donnait un opéra dramatique, *Maria di Rohan* (5 juin 1843, Cammarano), dont la première exécution, au théâtre de *Porta Carinzia*, constitua un des événements les plus mémorables du temps.

Mais déjà les premiers symptômes de la maladie cérébro-spinale qui le conduisit prématurément au tombeau commençaient à se manifester. Les fatigues endurées à Paris pour son grand opéra *Dom Sébastien* (Académie royale de musique, 13 novembre 1843, Scribe) et les difficultés continuelles soulevées par la direction pour la mise en scène de ses ouvrages (aussi pour son opéra déjà ébauché en 1841, *le Duc d'Albe*, et qui ne parvenait pas à voir le jour) finirent par l'exténuer. Il n'assista pas aux représentations de *Caterina Cornaro* (Catherine Cornaro) données au San Carlo de Naples (12 janvier 1844, Sacchero), et l'opéra n'eut pas de succès.

La maladie, entre temps, faisait son œuvre, et son intelligence s'était désormais éteinte. Son corps et sa volonté étaient inertes. Dans l'espérance qu'une cure rationnelle pourrait peut-être vaincre le terrible mal, il fut enfermé à l'asile des aliénés d'Ivry. Il y resta de février 1846 à juillet 1847. Reconduit chez lui et assisté affectueusement par ses parents, il fut, vers octobre, transporté dans sa ville natale. Là son esprit agonisa pendant six autres mois, jusqu'au 8 avril 1848, jour de sa mort. Quelques mois après (30 novembre), grâce à un ami indiscret et intéressé de Donizetti, l'on représenta *Polyeucte* tel qu'il était rédigé avant que son auteur le transformât en *les Martyrs*. En 1853, au Lyrique de Paris (31 décembre), on représentait *Elisabetta o la Figlia del Proscritto* (de Leuven et Brunswik), un tardif remaniement de *Otto Mesi in due ore*. En 1860, dans la même ville on donnait *Rita* (Opéra-Comique, 7 mai, Vaez), que les biographes assurent avoir été écrit en 1840.

En 1869, au San Carlo, on entendait *Gabriella di Vergy* (29 novembre, Tottola), préparé pour Naples depuis 1827; et finalement à l'Apollo de Rome, le 22 mars 1882, on mettait en scène le *Duca d'Alba* (Scribe, Zanardini), opéra qui avait été destiné à l'Académie royale de musique de Paris, dont l'exécution, retardée d'un commun accord entre Donizetti et le directeur Pillet, avait été définitivement arrêtée par la maladie de l'auteur, puis par sa mort. La partition fut complétée et instrumentée par Matteo Salvi, ami de Donizetti, mais cette exhumation malheureuse ne pouvait rien ajouter à la renommée de Donizetti.

Le génie de Donizetti était composé d'une très grande *facilité* et d'une puissance d'assimilation extraordinaire, qui expliquent en partie son incroyable fécondité. En effet, en moins de trente ans il put achever soixante-dix œuvres théâtrales, en composant jusqu'à quatre en un an, y faisant alterner la gaieté des opéras bouffes et les mélodies avec les accents romanesques ou dramatiques des grands opéras, les légères et sentimentales romances de salon, où il est incomparable, avec les mélodies douces et sévères du *Miserere*, de l'*Ave Maria* et du *Requiem*. Entre temps il adressait de nombreuses lettres à ses amis en les parant d'*expressions des dialectes romain, napolitain, lombard*, selon la patrie de ceux-ci, les écrivant parfois en vers, qui coulaient spontanément de sa plume comme le prouvent les libretti du *Campanello*, de *Betly*, de *Fausta* et d'autres compositions destinées à ses amis.

Il soignait en outre particulièrement le choix des sujets et le développement du libretto et assistait assidûment à l'exécution de ses ouvrages, à la perfection de laquelle il tenait beaucoup. Enfin, il fut souvent obligé de retoucher et de remanier ses propres partitions, ajoutant ou enlevant des morceaux selon les exigences de la scène ou le caprice des chanteurs.

Dans ses opéras il faut admirer la justesse, la mesure et la conduite régulière et parfaite des morceaux, la sûreté et l'expérience avec laquelle les effets vocaux sont traités. Dans les trios, dans les quatuors et dans les *concertati*, les différentes voix procèdent chacune mélodiquement pour son propre compte, avec une clarté et un naturel merveilleux. Sa main est presque toujours heureuse dans l'équilibre et dans le coloris orchestral; dans ses derniers opéras la partie technique est toujours très soignée, l'instrumentation en est riche et polyphoniquement traitée.

Il est difficile de décider si Donizetti excella davantage dans les opéras bouffes ou dans les opéras sérieux. Si dans les premiers la gracieuseté et la variété des rythmes s'unit à la fraîcheur de la mélodie, dans les seconds le sentiment dramatique est toujours très élevé, et les passions sont exprimées avec des accents vraiment humains. Ses chants sont animés d'élans qui trouvent facilement le chemin du cœur, et l'auteur était secondé en cela par ces sublimes interprètes de la mélodie qui rendirent célèbre à cette époque l'école italienne. Dans la puissance d'émouvoir il est, après Bellini, supérieur à tous ses contemporains. Si dans le choix des mélodrames il n'eut pas de prédilection quant au genre, il chercha pourtant à s'éloigner des sujets conventionnels habituels, et tant dans les arguments historiques que dans les romantiques, il porta hardiment sur la scène des passions et des sentiments répondant mieux aux réalités de la vie, en y faisant apparaître l'amour poussé jusqu'au suicide ou au crime.

Il ne fut pas un novateur, et il parut même avoir toujours pour but de flatter les habitudes et le goût du public; mais, n'ayant pas le courage de briser les formes stéréotypées du mélodrame contemporain, il s'efforça d'apporter du nouveau dans les formes mêmes. Dans ses opéras on rencontre parfois des réminiscences d'autres ouvrages (souvent les siens), des morceaux et des scènes de caractère monotone,

de facture négligée ou triviale; mais ces défauts se retrouvent rarement dans la partition destinée aux théâtres où l'auteur savait trouver un public plus avancé dans le progrès de l'art et des critiques plus cultivés et plus sévères.

Du reste, ce fut un artiste consciencieux et enthousiaste de son métier, comme ce fut un homme d'un naturel profondément honnête et bon. D'un caractère sympathique, admirateur ardent du beau sexe (certains, à tort, voulurent attribuer sa fin prématurée à cette admiration poussée trop loin), il ne connut ni l'orgueil ni l'envie, il fut simple et affectueux avec ses amis, se montrant généreux, et jamais exclusivement préoccupé de ses propres intérêts matériels.

Le temps, qui met toute chose à sa place, a rendu justice à ses œuvres, et, en ensevelissant dans l'oubli les médiocres, nous a conservé les meilleures.

La dixième partie des œuvres de Donizetti survit encore aujourd'hui, après trois quarts de siècle, et, pendant de nombreuses années, l'*Elisir d'amore, Lucrezia Borgia, Lucia de Lammermoor,* la *Fille du régiment,* la *Favorite, Linda, Don Pasquale,* nous procureront encore de sincères jouissances.

Fioravanti (Vincenzo) naquit à Rome le 5 avril 1799. Il était fils du fécond et réputé compositeur romain Valentino Fioravanti (l'auteur des célèbres *Cantatrici villane,* Les chanteuses villageoises) et d'Angela Aromatari. Son père, sans doute peu satisfait de sa propre condition, voulait le diriger vers l'étude de la médecine, et à cet effet l'avait placé chez des amis dans sa ville natale. Vincenzo, sentant en lui la plus irrésistible vocation pour la musique, voulut, à l'insu de ses parents, prendre des leçons (1815) auprès du vieux Jannacconi, qui avait été le professeur de son père; il s'acharna tellement à l'étude que l'application excessive qu'il y apporta fut, à un moment, sur le point de lui faire perdre la vue. La chose étant venue à la connaissance de son pere, celui-ci s'irrita d'abord, puis finit par instruire lui-même son fils et le perfectionner dans l'art de la composition.

Vincenzo débuta heureusement sur le minuscule théâtre de San Carlino de Naples avec l'opérette bouffe *Pulcinella mulinaro* (Polichinelle meunier), 1819. L'année suivante il donna au théâtre Valle, à Rome, *la Contadina fortunata* (la Paysanne fortunée) (23 novembre 1820), qui plut également.

S'étant marié à une jeune fille romaine, il eut la douleur de la perdre quelques mois après.

Ce malheur le tint éloigné de la scène pendant plusieurs années. Il y revint avec l'opéra *Robinson Crusoë,* représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1828 (carnaval), où il obtint un bruyant succès.

Il écrivit encore le *Sarcofago scozzese* (le Sarcophage écossais) pour le théâtre de la Fenice de Naples, *Il Supposto sposo* (le Mari supposé) pour Turin (1828), et *Colombo alla scoperta delle Indie* (Colomb à la découverte des Indes), de nouveau pour la Fenice (1829).

S'étant fixé a Naples, il donnait aux différents théâtres de cette ville *la Conquista del Messico* (la Conquête du Mexique) (théâtre Nuovo, 1829), *la Portentosa scimmia del Brasile con Pulcinella* (le Prodigieux Singe du Brésil avec Polichinelle) (idem, carn. 1830), *Il Folletto innamorato* (le Lutin amoureux) (théâtre de la Fenice, 1831), l'opéra sérieux *Il Cieco del Molo* (l'Aveugle du Môle) (th. Nuovo, carême 1834), *I due Caporali* (les deux Caporaux) (idem, carême 1835), et *il Ritorno di Pulcinella dagli studi di Padova* (le Retour de Polichinelle des études de Padoue) (id., 27 déc. 1837). Ce dernier ouvrage contient des morceaux tout à fait réussis, et le succès fut tel qu'il fut donné sur plusieurs théâtres pendant longtemps, après qu'on y eut changé le personnage de Pulcinella en celui de Columella et en y ajoutant d'autres morceaux, parmi lesquels le fameux chœur des *Matti* (des Fous) et un terzetto au deuxième acte. Celui-ci et son *Don Procopio* sont les ouvrages les plus populaires et les plus heureux de Fioravanti.

La même année il avait aussi composé *la Figlia del fabbro* (la Fille du forgeron) pour le théâtre San Benedetto de Venise, où il avait obtenu du succès.

A cette époque (16 juin 1837), il perdit son père.

Ayant été nommé organiste à la cathédrale de Lanciano, il se rendit dans cette ville et y resta quatre ans, y faisant représenter *I Vecchi burlati* (les Vieux bafoués) (1839) et composant deux oratorios, *Seila* et *Il Sacrificio di Jefte* (le Sacrifice de Jephté).

Etant retourné habiter Naples, il continua à fournir aux théâtres de nombreuses opérettes bouffes, la plupart avec le personnage de Pulcinella (Polichinelle), opérettes presque toujours fanatiquement accueillies, mais qui rapportaient peu de gain et ne franchirent jamais les scènes parthénopéennes. On vit donc ainsi *la Larva* (le Fantôme) (1839), *la Dama e lo Zoccolaio* (la Dame et le Sabotier) (hiver 1840), *Un matrimonio in prigione* (un Mariage en prison) (1842), *Il notaio d'Ubeda* (le Notaire d'Ubeda) (1843), *la Lotteria di Vienna* (la Loterie de Vienne) (1843), pour le th. Nuovo, *Non tutti i matti sono allo spedale* (1843) (Tous les fous ne sont pas à l'hôpital), pour le petit théâtre la Fenice, et *Gli Zingari* (les Bohémiens), de nouveau pour le théâtre Nuovo (1844).

Sur le théâtre Mauroner de Trieste, parut dans l'été de 1844 le *Don Procopio,* un recueil de morceaux de divers auteurs réunis par le fameux comique Carlo Cambiaggio et dont le plus grand nombre de pièces avaient été fournies par Fioravanti. Cette partition fut vite populaire, et le public l'accueillit partout avec plaisir. Suivirent sur les théâtres de Naples d'autres nombreuses opérettes bouffes, comme *Una rivista al campo* (Une revue au camp) (théâtre de la Fenice, 1845), *Il Parrucchiere e la Crestaia* (le Coiffeur et la Modiste) (carnaval 1846) et *Pulcinella e la Fortuna* (Polichinelle et la Fortune) (carnaval 1847), pour le théâtre Nuovo, et sur cette scène, après l'insuccès de *X. Y. Z. o il Riconoscimento* (la Reconnaissance), au théâtre Carignano de Turin (20 octobre 1846), il donna encore *Amore e Disinganno* (Amour et Désenchantement) (hiver 1847), *Un Imbarazzo per la Padrona e la Cameriera* (Un Embarras pour la maîtresse et la servante (1848), *la Pirata* (la Corsaire) (carn. 1849), *Pulcinella e la sua famiglia* (Polichinelle et sa famille) (été 1850), *Annella di Porta Capuana* (été 1854). Les derniers ouvrages que l'on connaisse sont : *Jacopo lo scortichino* (Jacques l'écorcheur) (théâtre de la Fenice de Naples, septembre 1855) et *il Signor Pipino* (monsieur Pipino) (théâtre Nuovo, carn. 1856).

Les difficultés de l'existence poursuivirent Fioravanti surtout pendant les dernières années de sa vie. Il ne parvint qu'à obtenir la place de directeur de l'Ecole de musique attaché au *Reale Albergo dei poveri,* avec de très faibles appointements, et où pourtant il fit des élèves de valeur, parmi lesquels d'Arienzo.

Il mourut à Naples, le 28 mars 1877, dans une profonde misère.

Continuant l'œuvre de son père et suivant sa propre impulsion, Fioravanti cultiva exclusivement le genre

comique, prenant pour base les formes dominantes de l'école rossinienne. Mais, pour la plupart, ses partitions, plus improvisées que réfléchies, ne franchirent pas les théâtres qui les avaient vues naître.

Quoiqu'il fut beaucoup moins savant que Raimondi, il fut pourtant pour lui un sérieux rival, dans cette ville et sur ces théâtres où régnait en souverain le vaudeville, genre qu'un public enthousiaste protégeait avec une ferveur telle qu'elle frisait le fanatisme.

La musique de Fioravanti, fruit d'une verve prompte et vive, était toujours brillante, agréable et d'effet immédiat; mais si le goût comique dont elle était imprégnée semblait parfois châtié, il était le plus souvent baroque, incorrect et trivial.

Son œuvre et principalement celle de ses imitateurs contribua à la décadence de cet opéra bouffe qui fut vraiment la création et l'honneur de l'école napolitaine.

Persiani (Giuseppe) naquit à Recanati le 11 septembre 1799. Fils du violoniste Tommaso Persiani, il était encore enfant lorsque son père lui apprit à jouer du violon. Ayant perdu à l'âge de quinze ans son père et sa mère, il fut obligé de gagner sa vie et parcourut plusieurs villes, jouant dans les théâtres, jusqu'à ce qu'il se décidât à aller à Naples (1820) afin d'apprendre la composition au collège de San Sebastiano comme élève externe, sous la direction de Tritto et de Zingarelli.

Trois ans après, afin d'aider davantage ses sœurs, qu'il n'avait pas voulu abandonner pour suivre Rossini à Vienne, il quitta le Conservatoire et devint chef d'orchestre à Cerignola, mais il y resta peu de temps, car vers la fin de 1824 il se rendit à Rome.

Voulant s'essayer dans la carrière de compositeur théâtral, il écrivit l'opéra bouffe *Piglia il mondo come viene* (Prends le monde comme il est) et parvint à le faire représenter au théâtre de la Pergola de Florence (carnaval 1825-26). Le succès flatteur qu'il obtint encouragea Persiani à en préparer un autre pour le même théâtre, *l'Inimico generoso* (l'Ennemi généreux) (17 octobre 1826), qui plut beaucoup.

Apres un oratorio, *Abigaille*, exécuté en petit comité à Rome (6 décembre 1826), il composa en peu de jours *Attila in Aquileia* (Attila dans Aquilée), destiné au théâtre ducal de Parme, où cet opéra tomba complètement (31 janv. 1827), peut-être aussi à cause de la comparaison avec *Il Crociato* (le Croisé) de Meyerbeer, qui l'avait précédé.

Il se releva au théâtre de la Pergola, avec *Danao re d'Argo* (Danaüs roi d'Argos), travail réfléchi et consciencieux (juin 1827), qui commença sa réputation. Le petit musicien vagabond était tout à coup devenu un compositeur célèbre. Bien que son style imitât celui de Rossini, de Bellini et de Donizetti, Persiani fut sollicité d'écrire pour les premières scènes d'Italie.

Pour le théâtre la Fenice de Venise, il composa alors *Gastone di Foix* (Gaston de Foix) (26 déc. 1827), et pour la Scala de Milan *Il Solitario* (le Solitaire) (26 avril 1829). Mais ces deux opéras n'obtinrent qu'un médiocre succès. Il fut plus heureux avec *l'Eufemio di Messina*, exécuté au théâtre ducal de Lucques (20 sept. 1829); néanmoins *Costantino in Arles* (Constantin à Arles), au théâtre de la Fenice (carn. 1829-30), tomba à son tour.

Dans l'intervalle, Persiani s'était marié (1830) avec la fille du célèbre ténor Tacchinardi, du nom de Fanny (1812-67), qui débuta à Livourne en 1832 et qui fut une cantatrice incomparable pour l'étendue et l'agilité de la voix.

La froideur avec laquelle avaient été accueillies ses dernières partitions arrêta pendant quelque temps Persiani dans la carrière entreprise et l'engagea à apporter plus de soin à sa prochaine œuvre. Celle-ci fut *Ines di Castro*, qui, confiée à la Malibran, à Duprez et à Porto, fut représentée au théâtre San Carlo de Naples (janvier 1835), obtenant un succès extraordinaire, qui se renouvela aussi dans d'autres villes : et en effet *Ines de Castro*, dans le cours de huit années, parut sur quarante théâtres, parmi lesquels ceux de Paris et de Londres.

La partition fut maltraitée par Felice Romani dans un article peu sincère; en effet, si elle présente des défauts, comme le manque d'unité dans le style, la conduite peu régulière des morceaux, l'abus d'ornements dans le chant et la trivialité de quelques *cabalettes*, elle est remarquable par sa vérité dramatique dans les récitatifs, par l'heureuse inspiration de beaucoup de mélodies et par la juste interprétation des plus intéressantes situations scéniques.

Exécuté par sa femme (une des plus ferventes coopératrices des succès de Persiani) sur le théâtre Italien de Paris, en 1839, l'opéra fut accueilli avec un tel succès qu'il procura à Persiani un traité pour cette scène.

Il y donna *Il Fantasma* (le Fantôme) (14 déc. 1843), bien accueilli par le public et par la critique, bien qu'il ne brillât pas par l'originalité. Trois années après il donnait *l'Orfana Savoiarda* (l'Orpheline savoyarde) au Circo de Madrid (été 1846), mais sans succès.

L'art musical avait subi une lente mais constante transformation. Dans ses travaux Persiani ne s'était jamais départi de l'imitation de la plus ancienne manière de Donizetti, employant une orchestration trop simple et abusant de la virtuosité dans le chant. Cela ne pouvait plus intéresser.

Il alla à Londres, où il ouvrit un nouveau théâtre italien (1847) faisant concurrence a celui dirigé par Lumley; mais l'entreprise fut désastreuse. La voix commençait en outre à abandonner la Fanny, qui chanta pour la dernière fois à Saint-Pétersbourg, en novembre 1851. Les époux revinrent à Paris, se consacrant à l'enseignement de la musique.

Persiani, qui à sa haute intelligence unit toujours un noble caractère, mourut à Neuilly-sur-Seine le 13 août 1869, veuf de sa compagne depuis deux ans.

Bellini (Vincenzo) naquit à Catane le 3 novembre 1801. Il était l'aîné des sept enfants de Rosario et de Agata Ferlito. Son grand-père Vincenzo et son père étaient également des musiciens de quelque valeur, le premier compositeur et le second directeur d'orchestre, et de l'un et de l'autre il reçut sa première éducation musicale.

D'une intelligence précoce, à l'âge de sept ans il composait un *Salve Regina* et un *Tantum ergo*. Il continua tout enfant à composer de la musique sacrée et de chambre, et à l'âge de 18 ans il fut envoyé au Collège Royal de musique de San Sebastiano de Naples (depuis S. Pietro a Majella), aidé par une subvention annuelle que lui fournit la municipalité de Catane. Admis en juillet 1819, il y eut pour maître d'abord Furno et Tritto, puis Zingarelli, directeur de l'institution. Il y fit de rapides progrès, obtenant une place gratuite au Conservatoire (1820), et plus tard y fut nommé sous-maître (1824). Des compositions pour

divers instruments, de la musique religieuse, des cantates, des symphonies, sont là pour attester de son activité.

Selon l'habitude du collège, on exécutait publiquement sur un petit théâtre spécial, pendant le carnaval, des ouvrages mi-sérieux, mi-bouffes, chantés par les pensionnaires eux-mêmes. Pendant le carnaval de 1825, Zingarelli confia à Bellini la composition d'un opéra en trois actes, choisissant un *libretto* de Tottola, *Adelson e Salvini*, déjà mis en musique par Valentino Fioravanti. L'opéra, chanté par les condisciples de Bellini (12 janvier), dont un était déguisé en femme, eut un succès si heureux qu'il fut répété plusieurs fois. C'est l'unique ouvrage de Bellini qui contienne des rôles de genre comique, pour lequel, âme passionnée et portée à l'élégie, il n'éprouvait aucune disposition. De là provient évidemment l'imitation du style rossinien qu'on remarque dans cet ouvrage.

Plus tard, deux ou trois fragments en provenant furent introduits par l'auteur dans d'autres opéras. D'après une convention avantageuse existant entre la direction du collège et l'impresario du théâtre San Carlo, celui-ci était tenu de mettre en scène, dans une soirée de gala, une cantate ou un opéra en un acte écrit par le meilleur élève du collège même, auquel il devait en outre fournir le livret et donner une récompense en argent.

Ce fut à Bellini qu'échut cette tâche très recherchée pour la soirée de gala du 30 mai 1826, et par exception il put accomplir une œuvre de plus grande envergure.

Le libretto, écrit par Domenico Gilardoni en deux actes, avait pour sujet *Carlo duca d'Agrigento* (Charles duc d'Agrigente), titre changé plus tard en *Bianca e Fernando*, et en dernier lieu en *Bianca e Gernando*, parce que le nom du roi de Naples ne pouvait paraître sur le théâtre.

L'opéra eut comme interprètes la Méric-Lalande, Rubini et Lablache, et remporta un succès supérieur à toute attente, méritant les applaudissements spontanés du souverain et procurant à l'auteur une subite popularité.

Donizetti affirmait dans cette occasion que l'ouvrage était très beau, « même trop beau » !

L'auteur, bien que pas encore tout à fait émancipé de l'imitation rossinienne, commençait déjà à dessiner sa propre personnalité.

L'opéra de *Bianca*, redonné deux ans après (7 avril 1828) pour l'inauguration du théâtre Carlo Felice de Gênes, en présence du roi de Sardaigne, fut refait presque à moitié et reçut comme auparavant un accueil très favorable.

Aussitôt sorti du Collège Royal (5 avril 1827), Bellini signa un contrat avec l'impresario Barbaja pour le théâtre de la Scala, honneur particulier pour un jeune homme à peine débutant. Il connut alors le célèbre librettiste Felice Romani et se lia à lui d'une amitié plus que fraternelle, qui dura toute la vie, en en exceptant une période, une triste période, pendant laquelle elle resta comme en suspens.

Romani s'aperçut de suite de la vivacité du génie de Bellini et des tendances idylliques de son tempérament musical. Il lui prépara un mélodrame romantique, *il Pirata* (le Pirate), qui fut donné sur le plus grand théâtre de Milan (le 27 octobre 1827), interprété par la même Méric-Lalande, Rubini et Tamburini.

La partition fut accueillie par le public très favorablement, car dès cet ouvrage l'auteur, bien qu'il semblât vouloir aller contre le goût prédominant du public, tentait de remettre en honneur le chant dans les voies de la simplicité et du sentiment, donnant une forme mélodieuse et dramatique même au récitatif.

Après une courte période de repos, Bellini signa avec Barbaja un nouveau contrat pour le même théâtre de la Scala, mais pour la saison plus importante du carnaval. Son collaborateur pour le livret fut naturellement Romani, et l'opéra *la Straniera* (l'Étrangère) parut le 14 février 1829, chanté par l'habituelle Méric-Lalande, la Unger, par Reina et Tamburini.

L'accueil fut aussi cette fois si enthousiaste que l'auteur dut se présenter plus de 30 fois sur la scène. La partition fut reçue par le public avec des démonstrations de joie si extraordinaires qu'après de nombreuses années leur souvenir était encore présent à la mémoire de Bellini.

Cependant la renommée, si rapidement acquise, et peut-être aussi son caractère même, lui avaient attiré de nombreuses inimitiés. On critiquait amèrement les opéras, on les trouvait pleins de réminiscences; on répandait mensongèrement des bruits d'insuccès; on reprochait au *Pirata* de contenir des quintes et des octaves successives!

Il lui surgit des défenseurs; des articles de journaux, des opuscules, généralisèrent la querelle. Pendant ce temps Bellini avait accepté d'écrire l'opéra d'ouverture du théâtre de Parme, ce qui avait déjà été offert à Rossini et refusé par lui.

Le sujet suggéré par Florimo, le plus intime ami de Bellini, fut emprunté à la *Zaïre* de Voltaire, et Romani en prépara les vers. En deux mois le livret et la musique furent composés et les répétitions de l'opéra se trouvèrent achevées. Le 16 mai 1829, interprété par son inséparable Méric-Lalande, par Inchindi et par Lablache, la *Zaïre* paraît sur ce magnifique théâtre; mais l'opéra fut désapprouvé et sifflé par ce même public, sévère par nature et peut-être mal disposé pour l'auteur, pour des raisons qu'il est inutile de rappeler maintenant.

Si le succès procurait à l'âme sensible de Bellini la plus intense des joies, de même l'insuccès lui était excessivement douloureux. Malgré cela il se mit avec ardeur au travail pour remplir l'engagement qu'il avait contracté avec la ville de Venise. Toujours avec Romani il composa *I Capuleti ed i Montecchi* (les Capulets et les Montégut), choisissant un sujet déjà mis en musique par son maître Zingarelli, et plus récemment par Vaccai.

L'œuvre eut pour interprètes la Grisi (Juliette) et la Carradori (Roméo); elle fut mise en scène au théâtre de la Fenice le 11 mars 1830, très fêtée et acclamée par le public vénitien, qui exprima à l'auteur son enthousiasme sous toutes les formes.

La partition fut accueillie naturellement par tous les théâtres italiens et constitua un des triomphes de la Malibran, interprète enthousiaste des œuvres de Bellini. Cependant celle-ci, sur les suggestions de Rossini, dit-on, jugeant supérieur le dernier acte de Vaccai, le substituait à celui de Bellini, suscitant ainsi l'indignation du musicien et du poète.

Comme le théâtre Carcano de Milan voulait donner à la saison du carnaval 1830-31 un éclat particulier, l'on choisit les maîtres les plus en vogue, Donizetti et Bellini, pour composer deux nouveaux opéras. Ce n'était pas la première fois que les deux jeunes maîtres se trouvaient en rivalité artistique : il en avait été ainsi à Naples en 1826 et à Gênes en 1828. Mais

l'émulation était utile à tous deux, surtout à Donizetti, qui, selon l'exemple donné par Bellini de s'écarter du genre jusqu'alors préféré du public, commença également à se créer un style propre et plus original.

Bellini commença à écrire un *Hernani* dont on a dit, à tort, que la musique fut refondue dans la *Sonnambula*, tandis que seulement quelques fragments furent employés pour la *Norma*, et le reste est encore inédit. Les interdictions de la censure autrichienne et d'autres considérations firent cependant abandonner l'idée de représenter ce sujet, et l'on choisit l'argument des deux *Fiancés suisses*, c'est-à-dire *la Sonnambula* (la Somnambule).

Au moment où l'art musical italien se renouvelait dans une heureuse transformation, apparut cette sublime idylle musicale, merveilleuse et unique par la simplicité des moyens employés et par la fascination enchanteresse de ses mélodies, écrites sur les rives de ce paradis d'Italie qu'est le lac de Côme, sous le charme de cette passion qui devait plus tard donner tant d'amertumes au peu sage musicien. Personne n'ignore le succès extraordinaire qui accueillit, le 6 mars 1831, la *Sonnambula* chantée par la Pasta, Rubini et Mariani. Cette œuvre, d'un genre tout différent de celle de son concurrent (car ce qui le décida a abandonner le sujet d'Hernani fut justement son caractère dramatique), put être comparée sans désavantage à l'*Anna Bolena* de Donizetti, qui l'avait précédée de deux mois et qui reçut également un accueil enthousiaste.

Après l'idylle, le drame, et pour son engagement futur avec le théâtre de la Scala, Bellini sut créer un nouveau chef-d'œuvre, *Norma*. L'inséparable Romani fournit les vers splendides de cette tragédie, dans lesquels le poète s'élève à la hauteur du musicien.

Et cependant, à la première représentation (26 déc. 1831) l'opéra ne fut pas bien accueilli, bien que les interprètes fussent les meilleurs de l'époque, la Pasta, la Grisi, Donzelli et Negrini. Les sifflets qui accueillirent ce soir-là la *Norma* causèrent à Bellini un profond découragement, car il avait conscience de ne pas les mériter, et il en attribuait la cause aux intrigues de la comtesse Samoyloff, protectrice de Pacini. Mais à mesure que les représentations se succédaient et que les beautés de l'ouvrage étaient mieux comprises, le succes s'accentuait davantage, et les représentations atteignirent un nombre important.

On sait que Richard Wagner affirmait que *Norma* était l'œuvre dans laquelle s'unissaient avec une réalité intense la plus riche fécondité mélodique et la passion la plus profonde.

Dans les premiers mois de 1832 Bellini voulut revoir sa ville natale, et son voyage à travers la péninsule fut un vrai voyage triomphal. Il demeura pendant le restant de cette année en Lombardie, et, toujours retenu par sa liaison avec Giuditta Turina, il se rendit avec elle à Venise, où il devait composer un nouvel opéra pour le théâtre de la Fenice.

Il avait décidé d'abord de mettre en musique une *Christine de Suède*, mais pendant que Romani se préparait à mettre en vers le mélodrame, il voulut changer de sujet et choisit *Beatrice di Tenda*.

La Pasta, la Del Serre, Curioni et Cartagenova interpreterent le nouvel opéra, qui fut représenté le soir du 16 mars 1833; mais le public accueillit la partition avec des signes manifestes de désapprobation et d'indifférence. L'insuccès de l'ouvrage fut en outre l'origine d'une polémique fâcheuse entre Romani et Bellini, qui jusqu'alors avaient été si unis dans la réalisation de leur idéal. Ecœuré par des bavardages et d'incessantes mesquineries, Bellini s'enfuit, dirai-je, jusqu'à Londres, pour se soustraire aussi a celle qui lui avait procuré tant d'ennuis et qui était la cause principale de sa discorde avec Romani.

Il resta a Londres quelques mois et y donna la *Norma* avec la Pasta. Il vint ensuite à Paris composer un opéra pour le théâtre Italien d'alors, où Donizetti, appelé par Rossini, devait aussi présenter un ouvrage dans la même saison théâtrale.

S'étant remis à composer après un long repos, que Bellini appelait un « vrai sommeil de fer », — il puisa son argument dans les *Puritains d'Ecosse*, qu'il fit versifier par le comte Carlo Pepoli; celui-ci, tout a fait novice en la matière, dut se soumettre aux exigences continuelles du compositeur, fort difficile à contenter.

Harmonisée et instrumentée avec un soin spécial, rendue aussi plus intéressante du côté technique, riche de contrastes, remplie de mélodies aptes à toucher le cœur et à émouvoir l'âme, la partition fut exécutée le soir du 25 janvier 1835, chantée par Giulietta Grisi, par Rubini, Tamburini et Lablache. L'auteur eut le plaisir de voir son œuvre accueillie avec le plus vif enthousiasme par le public et de se voir décoré de la Légion d'honneur par Louis-Philippe. Donizetti, avec son *Marino Faliero*, obtint également un beau succès et fut l'objet de la même distinction honorifique.

I Puritani e i Cavalieri (les Puritains et les Cavaliers) fut le dernier ouvrage de Bellini. Pendant qu'il se trouvait encore en France, hôte d'un ami dans une villa de Puteaux, et qu'il était en pourparlers avec l'Académie royale de musique pour composer un nouvel opéra, il fut atteint d'une maladie intestinale qui en peu de jours le conduisit au tombeau, dans l'après-midi du 23 septembre 1835.

Il reçut d'abord une honorable sépulture au Père-Lachaise, à Paris. Quelques années après son corps fut exhumé, transporté à Catane et enseveli dans un tombeau monumental érigé dans la cathédrale (septembre 1876), avec une pompeuse cérémonie à laquelle prirent part Pacini, Coppola et Platania, concitoyens de Bellini, qui composerent des œuvres pour la circonstance.

La fin prématurée de Bellini, enlevé par la mort alors qu'il n'avait pas encore atteint sa trente-quatrième année, priva l'Italie d'un de ses plus lumineux génies, sur lequel, à juste titre, l'art musical avait fondé les plus vives espérances.

Il sut se dégager dès ses premieres œuvres de l'imitation de ces formes rossiniennes dont, pendant le premier tiers du XIXe siècle, s'était imprégné le style des jeunes compositeurs italiens.

Il se donna comme but de ramener le mélodrame dans la voie du naturel et de la vérité, but déjà poursuivi par Pergolèse et par Gluck. Soignant le récitatif, exprimant les passions avec des accents vraiment humains, confiant à la voix, avec les mélodies les plus senties, le soin de faire passer l'émotion dans l'âme de l'auditeur, personne plus que lui ne sut identifier les sons avec le sens poétique, de manière à former un tout homogene et indivisible.

A l'encontre de Rossini et de Donizetti, il ne fut pas un improvisateur. Ses mélodies, qui, dans leur élégance, semblent si spontanées, sont le produit d'une longue étude, de nombreux essais et d'un travail soigneux.

Il cherchait spécialement l'originalité de la phrase, la développant longuement, évitant la symétrie dans les accents du rythme et la rendant plus expressive par des ralentissements et des dissonances.

Ses œuvres, qui n'étaient pas les fruits de la seule improvisation, étaient construites pour résister aux caprices de la mode et aux injures du temps.

La *Sonnambula*, la *Norma*, *I Puritani*, sont des œuvres encore pleines de vigoureuse vie. Elles sont trois seulement, mais elles représentent le tiers de sa production. De combien de musiciens peut-on dire qu'une si grande partie de leur œuvre ait survécu?

Ricci (Luigi), né à Naples le 8 juillet 1805, fils de Pietro, Florentin, fut mis dès l'âge de neuf ans au collège de San Sebastiano à Naples pour apprendre la musique. Après avoir étudié l'harmonie avec Furno et la composition avec Zingarelli, qui était alors directeur de cet institut, il prit également quelque temps après des leçons particulières avec Generali.

Il n'avait que 18 ans quand son premier ouvrage, de genre bouffe, *l'Impresario in angustie* (l'Impresario en détresse), fut représenté sur le petit théâtre du collège et exécuté par quelques élèves (1823). Sur la demande de l'impresario du théâtre Nuovo, il composa *la Cena frastornata* (le Souper dérobé) (aut. 1824), qui jouit d'un heureux succès; puis suivirent l'*Abate Taccarella* (l'Abbé Taccarella), plus tard *Aladino o la Gabbia dei matti* (Aladin ou la Cage des fous) (en 1825), *il Diavolo condannato a prender moglie* (le Diable condamné à se marier) (carnaval 1826) et *la Lucerna di Epitteto* (la Lanterne d'Épictète) (1827).

Les deux premières de ces pièces furent très applaudies, mais il n'en fut pas de même de cette dernière, qui, ainsi qu'une cantate, *Ulisse in Itaca* (Ulysse à Ithaque), composée pour le théâtre San Carlo (1828), n'eut qu'un médiocre succès.

Ayant quitté Naples pour se rendre à Venise, il fut chargé de fournir un opéra au nouveau théâtre ducal de Parme. que l'on devait inaugurer avec la *Zaïre* de Bellini, dont on connaît l'insuccès. L'opéra de Ricci, *Colombo* (Colomb) (27 juin 1829), n'obtint qu'un succès d'estime.

Il prit sa revanche avec l'opéra *l'Orfanella di Ginevra* (l'Orpheline de Genève), donné au théâtre Valle de Rome (9 sept. 1829). Mais *il Sonnambulo* (le Somnambule), représenté sur ce même théâtre (2 janv. 1830), et l'*Eroina del Messico* (l'Héroïne du Mexique), qui le suivit un mois après (9 février), au théâtre Apollo, ne plurent pas. *Annibale in Torino* (Annibal à Turin) (carn. 1831), au théâtre Regio de Turin, fut reçu froidement. L'opéra *la Neve* (la Neige), donné à la Canobbiana de Milan (21 juin 1831), fut encore moins bien accueilli. Loin de se sentir découragé par de tels insuccès, il donna tous ses soins à la composition de l'opéra *Chiara di Rosenberg* (Claire de Rosenberg), destiné à la Scala de Milan (11 oct. 1831) et dont la musique élégante et pleine de naturel, l'heureuse inspiration de ses phrases ainsi que la fraîcheur des mélodies enthousiasmèrent le public. Il fut joué non seulement sur tous les théâtres d'Italie et d'Europe, mais aussi sur ceux d'Amérique.

Il se remit à écrire pour le théâtre de Parme et y donna *Il nuovo Figaro* (le nouveau Figaro) (15 février 1832). Cet opéra eut un tel succès qu'il tint la scène presque toute la saison.

I Due Sergenti (les Deux Sergents), à la Scala (1er sept. 1833), réussirent également, mais pas autant que *Un' Avventura di Scaramuccia* (une Aventure de Scaramouche), qui fut donné au même théâtre quelques mois après (8 mars 1834); cette partition fut acclamée d'une façon extraordinaire et fut jugée le chef-d'œuvre de Ricci. Après cet opéra il nous faut citer : *Eran due, ed or son tre* (Ils étaient deux, ils sont trois maintenant) au théâtre d'Angennes de Turin (3 juin 1834), qui fut applaudi; *Chi dura vince* (Avec la persévérance on arrive à tout) pour le théâtre Valle de Rome (27 déc. 1834), dont le succès fut relatif.

Il Colonnello (le Colonel), écrit en collaboration avec son frère Frédéric pour la Malibran, mais ensuite chanté par la Unger (th. Fondo de Naples, 24 mars 1835), fut chaleureusement accueilli.

Pour le théâtre de la Scala, qui avait vu ses plus grands triomphes, Ricci écrivit *Chiara di Montalbano* (Claire de Montalbano) (15 août 1835), qui ne réussit pas; mais il eut sa revanche avec *Il Disertore per amore* (Le Déserteur par amour), le second des quatre opéras qu'il avait écrits en collaboration avec son frère, qui fut donné au théâtre al Fondo de Naples (11 février 1836).

La Serva e l'Ussero (la Servante et le Hussard) fut écrit pour le théâtre des *Compadroni* de Pavie (print. 1836); avec *le Nozze di Figaro*, destiné au théâtre de la Scala, il fut pris du violent désir de traiter de nouveau un sujet que Mozart avait déjà orné d'une musique immortelle; l'ouvrage tomba inexorablement, à Milan (13 février 1838) et ailleurs. Entre temps il avait obtenu la place de maître de chapelle de la cathédrale de Trieste et celle de directeur du théâtre Grande de cette ville. Absorbé par ses nouvelles fonctions, il laissa s'écouler quelques années sans s'occuper d'autre musique que de musique sacrée.

Il reprit le théâtre sept ans après avec l'opéra *la Solitaria delle Asturie* (la Solitaire des Asturies), écrit pour les sœurs Stolz, et représenté à Odessa en 1845 (20 février) sans grand succès.

Après *L'Amante di richiamo* (l'Amant de réclame), composé avec son frère pour le théâtre d'Angennes de Turin (13 juin 1846), il écrivit *Il Birraio di Preston* (le Brasseur de Preston) pour la Pergola de Florence (1847), qui eut un très heureux succès. A cette époque il se mariait avec Lydie Stolz, dont il s'était épris depuis quelque temps.

Ensuite, il composa avec son frère l'heureux opéra *Crispino e la Comare* (Crispin et la Commère), qui, joué au théâtre San Benedetto de Venise (28 févr. 1850), y commença ses heureuses pérégrinations sur tous les théâtres du monde.

La Festa di Piedigrotta (La fête de Piedigrotta) est un opéra gai écrit sur un libretto en dialecte napolitain (sept. 1852), et qui fut représenté au théâtre Nuovo à l'occasion de la fête du même nom à Naples L'auteur y a introduit certaines innovations de formes et d'instrumentation parfois originales et parfois étranges et hasardées, et cette œuvre eut plus de 370 représentations consécutives. Il terminait ainsi sa carrière théâtrale, se dédiant entièrement à la musique sacrée et se consacrant aux occupations fatigantes de la direction de la chapelle de la cathédrale de Trieste et du théâtre de cette ville.

Dans la dernière année de sa vie il lui fut donné de voir représenter un opéra composé par lui en 1847 pour les sœurs Stolz. C'était son *Diavolo a quattro* (le Diable à quatre), donné avec un succès enthousiaste pour l'inauguration du théâtre Armonia de Trieste (15 mai 1859). Mais ce succès fut fatal au compositeur, frappé d'une maladie cérébrale et interné à l'asile des aliénés de Prague, il y mourait le 31 décembre

1859, laissant une petite fille et un garçon, Luigi, qui se destina aussi plus tard à la carrière musicale.

Les ouvrages de Ricci ne se distinguent certainement pas par la profondeur de leur science, car il ne voulait pas prendre la peine de revoir et de retoucher ses œuvres, qui, ainsi, ne paraissent que des ébauches.

Son style, parfois négligé et trivial, conserve néanmoins son caractère tout italien; les mélodies sont faciles, naturelles, mais le peu de variété dans les modulations les rend parfois monotones.

Les voix sont traitées avec une sûre compétence et extrêmement bien posées. Les récitatifs sont des modèles du genre pour le naturel de la diction et pour le brio et la vivacité des accompagnements d'orchestre. On lui reproche d'avoir abusé des « mouvements de danse » et surtout des « temps de valse ». Il traita l'orchestration avec une originalité qui touchait à la bizarrerie, et possédait à fond la connaissance des cordes. Ce fut dans l'opéra-comique qu'il excella, et Luigi Ricci, en mettant à part Rossini, est le compositeur qui, après Donizetti, eut le plus de renommée dans le genre gai et mi-sérieux, pendant la première moitié du siècle dernier.

Ricci (Federico) naquit à Naples quatre ans après son frère Louis, le 22 octobre 1809. Inscrit comme lui au collège de San Sebastiano, il fut également l'élève de Furno et de Zingarelli et reçut en outre des leçons du célèbre Raimondi.

Avant de terminer ses cours, il se rendit à Rome (1829), où se trouvait son frère Luigi, et il s'y perfectionna dans l'art de la composition. Son premier essai au théâtre fut l'opéra *Il Colonnello* (le Colonel), écrit en collaboration avec son frère, qui fut très bien accueilli au théâtre al Fondo de Naples (24 mars 1835); il composa aussitôt après, seul, *Monsieur de Chalumeau*, pour le théâtre de San Benedetto de Venise (14 juin 1835), qui eut du succès. Le carnaval suivant (11 février 1836), il écrivit de nouveau, avec Luigi, *Il Disertore per amore* (le Déserteur par amour), pour le Fondo de Naples. Le second opéra qu'il écrivit seul eut pour titre *le Prigioni d'Edimburgo* (les Prisons d'Edimbourg) : il fut joué au théâtre Grande de Trieste (13 mars 1838), dont son frère était le directeur. Le succès fut grand, et la pièce fut montée par beaucoup d'autres théâtres.

Il affronta ensuite la Scala avec *Un duello sotto Richelieu* (un duel sous Richelieu) (17 août 1839), qui n'obtint qu'un succès d'estime. Il en fut autrement avec *Luigi Rolla e Michelangelo* à la Pergola de Florence (carême 1841), qui fut très applaudi. Ce dernier opéra devint dans la suite le cheval de bataille du ténor Moriani. *Corrado d'Altamura* (Conrad d'Altamura), avec lequel il revint au théâtre de la Scala (16 nov. 1841), fut jugé l'un de ses meilleurs ouvrages, dont le succès triomphal se renouvela quelques années après à Paris. Il écrivit encore pour la Scala (26 déc. 1842) *Vallombra*, dont le succès fut obscurci par celui de *I Lombardi*, opéra de Verdi, représenté à la même époque.

Il partit pour Paris (1843), où il resta quelque temps, puis se rendit à Trieste y donner *Isabella de' Medici* (3 mars 1845), qui ne fut pas du goût du public. Suivirent *Estella di Murcia*, pour la Scala (21 février 1846), bien accueilli, et ensuite *l'Amante di richiamo* (l'Amant de réclame) en collaboration avec Luigi.

La Griselda, destiné à la Fenice de Venise, fut représenté dans cette ville (carn. 1847) avec succès. Le dernier opéra qu'il écrivit en collaboration avec son frère, et qui fut aussi le plus célèbre, est *Crispino e la Comare* (Crispin et la Commère), qui obtint, comme il a déjà été dit, un succès retentissant.

Le style des deux frères est à tel point analogue, leurs mélodies et leur orchestration si homogènes, que leur travail paraît plutôt l'œuvre d'un seul et même esprit. Cette partition resta à la scène jusqu'à ces dernières années, applaudie aussi bien en Italie qu'à l'étranger.

I Due Ritratti (les Deux Portraits), dont Frédéric écrivit la musique et le texte, furent joués avec succès peu de mois après au même théâtre San Benedetto de Venise (aut. 1850). Ce fut le dernier opéra que Ricci composa pour les théâtres italiens, car les deux suivants furent représentés à Vienne, les autres à Paris. *Il Marito e l'amante* (le Mari et l'Amant) (print. 1852), donné au théâtre de Porta Carinzia, plut au public, mais *il Paniere d'amore* (la Corbeille d'amour (print. 1853), au même théâtre, tomba.

Sur ces entrefaites, il avait obtenu la place d'inspecteur des classes de chant à l'Ecole impériale de musique de Saint-Pétersbourg, avec 16.000 francs d'honoraires annuels. Il remplit avec honneur ses fonctions en perfectionnant les élèves et les préparant au répertoire des œuvres nationales russes; il y resta de longues années, se bornant à composer seulement de la musique de chambre. Vers 1866, après un silence de près de quinze ans, Ricci voulut revenir au théâtre et écrivit la musique d'un opéra bouffe appelé d'abord *Carina*, puis *Monsieur de la Palisse*, et finalement *Une Folie à Rome*, qui fut représenté le 30 janvier 1869 au théâtre des Fantaisies parisiennes et fit la fortune de l'impresario. Cet opéra eut un succès retentissant; les critiques français les plus autorisés louèrent sa musique élégante et délicate et ses mélodies d'un goût pur et exquis.

Après avoir adapté le *Docteur Crispin* pour la scène française, en dernier lieu il composa *le Docteur Rose*, pour le théâtre des Bouffes parisiens (10 février 1872), mais l'opéra ne plut pas.

Federico Ricci, qui depuis quelques années avait quitté, avec une pension, la fonction qu'il occupait à Saint-Pétersbourg, revint en Italie et mourut à Conegliano, le 10 décembre 1877.

Nini (Alessandro) naquit à Fano (Marche), le 1er novembre 1805. Il commença ses études musicales avec Ripini, directeur de la chapelle de cette ville, puis, après la mort de son maître, les continua ensuite par lui-même. A vingt ans, il fut nommé maître de chapelle à Montenovo (aujourd'hui Ostra Vetere), mais il abandonna sa place deux ans après pour se rendre à Bologne, avec la louable intention de se perfectionner dans le contrepoint et la composition.

Admis dans le Lycée musical de cette ville, il eut comme maître Benedetto Donelli, successeur du Padre Mattei. Il y resta deux ans, ayant le bonheur de pouvoir recevoir aussi les avis et les conseils de Rossini.

A la fin de l'année 1830, il fut appelé en Russie pour diriger l'école de chant attachée au théâtre royal de Saint-Pétersbourg. Pendant les sept années qu'il y demeura, il forma des élèves distingués et eut, par l'étude des classiques, l'occasion d'approfondir sa culture et d'exercer son génie.

Jusqu'alors, il n'avait composé que de la musique sacrée, des airs, chœurs, symphonies, cantates. Rentré en Italie, il voulut suivre aussi la carrière de compositeur théâtral, chose bien difficile dans ces temps

où les génies les plus élevés de l'art musical étaient à l'apogée de leur production, régnant en souverains sur le goût du public.

Le premier opéra de Nini fut *Ida della Torre*, qui parut pour la première fois sur le théâtre de San Benedetto, à Venise, avec succès, le 11 novembre 1837, et dans la suite sur le théâtre de la Fenice et à la Scala de Milan.

Pour la fête appelée *la Fiera del Santo* (Foire du saint) à Padoue, Nini mit en scène sur le théâtre Nuovo (13 juin 1839) *la Marescialla d'Ancre* (la Maréchale d'Ancre), ouvrage que l'on considère comme son chef-d'œuvre, très bien accueilli et qui mérita d'être maintes fois représenté en Italie et à l'étranger.

Le troisième opéra, *Cristina di Svezia* (Christine de Suède), fut joué à Gênes sur le théâtre Carlo Felice, au printemps de 1840, avec succès, et fut suivi de *Margherita di York* (Marguerite d'York), donné au théâtre de la Fenice pendant le carnaval de 1841.

L'*Odalisa*, écrit pour la Scala de Milan, et qui y fut exécuté le 19 février 1842, ne fut pas accueilli favorablement. *Virginia*, au contraire, fut très bien reçu au théâtre Carlo Felice de Gênes (21 février 1843) et redonné sur d'autres théâtres italiens et étrangers, applaudi pour les pages mélodieuses et inspirées qu'il renferme, parmi lesquelles un exquis duo d'amour.

Nini fut pendant deux ans (1843-45) directeur de la chapelle de San Gaudenzio à Novare, où il écrivit de la musique sacrée, entre autres un *Te Deum* grandiose à 8 voix et à grand orchestre. Il revint au théâtre avec *Il Corsaro* (le Corsaire), qui fut représenté au théâtre Carignano de Turin le 18 septembre 1847 avec un grand succès.

Nini avait commencé à s'éloigner peu à peu de la voie alors fréquentée, tentant dans l'instrumentation et dans la division des morceaux les réformes qui devaient conduire plus tard à la musique moderne. Il sentait le besoin d'abandonner ces formes alors en usage et de se délivrer des conventions; ce qui lui valut en ces temps, où régnait en souveraine la *cabaletta*, d'âpres critiques, et sa réputation en souffrit auprès de ses concitoyens, qui le trouvaient obscur.

En 1846, il était arrivé à diriger le conservatoire de Bergame et la chapelle de Santa Maria Maggiore, fonctions qu'avait occupées Mayr et que lui-même remplit avec un grand zèle, pendant près de 30 ans.

Il mourut dans cette ville le 27 décembre 1880, sincèrement regretté comme homme et comme artiste.

Ses œuvres sont marquées fortement à l'empreinte du lyrisme et de la passion. Elles se signalent par une inspiration géniale, vive et délicate, unie à une profonde culture.

Ses mélodies sont nobles, châtiées et originales; épousant tous les artifices du contrepoint, qui en rendent la trame plus intéressante, elles sont soutenues par une harmonisation recherchée et savante et par un accompagnement orchestral varié, riche et élégant.

Nini acquit aussi une grande réputation comme compositeur de musique sacrée, savante dans sa partie technique, inspirée, noble et pieuse, mais sincèrement dramatique, si bien qu'elle ne saurait répondre aux caractères distinctifs de la musique sacrée appropriée au service du culte, telle que la comprennent les exigences modernes.

Rossi (Lauro) naquit à Macerata le 19 février 1810, fils de Vincenzo et de Santa Monticelli. Conduit à Naples tout enfant, il eut le malheur d'y perdre ses parents et fut confié à une sœur qui, remarquant chez lui de grandes dispositions pour la musique, l'envoya, dès qu'il eut atteint l'âge de dix ans, au Real Collegio (Collège Royal) de San Sebastiano. Il y fit de tels progrès qu'il obtint quelques années plus tard une bourse, et cela à titre exceptionnel, n'étant pas Napolitain. Il étudia avec Furno et avec Zingarelli et ensuite avec Raimondi. Crescentini lui apprit le chant.

Après avoir écrit de la musique sacrée, à l'âge de dix-huit ans Rossi composa une opérette, *Le contesse villane* (les Comtesses villageoises)', représentée au théâtre de la Fenice de Naples (print. 1829). Il donna ensuite au théâtre Nuovo *la Villana Contessa* (La Paysanne Comtesse) (carnaval 1830), et ce second ouvrage plut tellement qu'il fut représenté aussi sur d'autres théâtres. Rossi eut alors les honneurs du théâtre San Carlo avec son opéra sérieux *Costanza ed Oringaldo* (30 mai 1830), suivi par deux partitions bouffes, *la Casa in vendita o il Casino di campagna* (la Maison à vendre ou la Villa de campagne) et *lo Sposo al lotto* (le Mari en loterie), qui parurent au théâtre Nuovo pendant l'été de 1831.

Il alla à Rome mettre en scène, au théâtre Valle, *Il disertore svizzero* (le Déserteur suisse) (9 sept. 1832), qui, chanté par Ronconi, fut favorablement accueilli. L'auteur, grâce aussi à la sollicitude de Donizetti, fut nommé chef d'orchestre et directeur de la musique à ce théâtre.

On dit qu'il avait fait représenter pendant son séjour à Rome, chez Cantini, deux opéras, *Baldovino tiranno di Spoleto* (Baudouin tyran de Spoleto) et *Il Maestro di scuola* (le Maître d'école), le premier opéra sérieux, et le second bouffe[1]. Pendant l'automne 1833 (16 nov.), il donna de nouveau au théâtre Valle *le Fucine di Bergen* (les Forges de Bergen), mais avec un succès médiocre. Ayant signé un traité pour la Scala de Milan, il composa un de ses meilleurs ouvrages, *la Casa disabitata* (la Maison vide), qui eut un succès enthousiaste (16 août 1834), renouvelé pendant vingt-quatre soirées consécutives.

Cet opéra fut appelé avec raison le *Barbiere di Siviglia* de Rossi. Il fut donné, sur les théâtres d'Italie, pendant plus de quarante ans. Pendant son séjour au Mexique, l'auteur lui-même le traduisit en langue espagnole; puis plus tard il le remodernisa et le présenta de nouveau au théâtre Ré, au printemps de 1844, sous le titre *I Falsi Monetarii* (les Faux Monnayeurs). Rossi écrivit l'*Amelia* pour la Malibran, mais l'opéra, donné au San Carlo de Naples (31 déc. 1834), tomba surtout par la faute même de la célèbre cantatrice, qui avait voulu se faire admirer aussi comme danseuse.

L'opéra suivant, *Leocadia* (Canobbiana, 30 mai 1835), obtint cependant un plus heureux succès. Dans la même année Rossi partit pour le Mexique comme directeur d'une compagnie lyrique, qu'il y conduisit. Il y fit représenter l'opéra tragique *Giovanna Shore* (automne 1836) et écrivit plusieurs pièces de musique sacrée.

Son séjour en Amérique dura huit ans, pendant lesquels il alla aussi à la Havane. Il ne revint en Europe que pour se remettre des suites de la fièvre jaune, qui l'avait atteint ainsi que sa femme, la prima donna Isabella Obermayer.

Ayant repris sa carrière théâtrale, il donna avec

1. Les biographes de Rossi ont dit par erreur qu'il écrivit en 1833 un *Saul* pour l'hospice de San Michele. Aucun oratorio de Rossi ne fut jamais exécuté dans cette institution. Dans l'année 1833 il fut bien représenté un *Saul*, mais avec la musique de Zingarelli.

bonheur *Il Borgomastro di Schiedam* (le Bourgmestre de Schiedam) au Ré de Milan (1er juin 1844), auquel succéda *Il Dottor Bobolo o la Fiera* (le Docteur Bobolo ou la foire), qui ne plut pas, au théâtre Nuovo de Naples (2 mars 1845), mais qui fut applaudi dans la suite à Turin. Et pour Turin il écrivit un opéra grandiose, *Cellini a Parigi* (2 juin 1845), dont le succès fut des plus heureux. Pendant les années suivantes il fit représenter *Azema di Granata* à la Scala (21 mars 1846), *la Figlia di Figaro* (la Fille de Figaro) au théâtre de Porta Carinzia à Vienne (20 juin 1846), accueillis favorablement; *Bianca Contarini*, de nouveau à la Scala (24 févr. 1847), accueillie froidement, et *il Domino nero* (le Domino noir) (1er sept. 1849), un des ouvrages les plus populaires de Rossi, qui contribua à consolider et à répandre de plus en plus sa réputation.

En 1850 il fut nommé censeur, et peu après directeur du Conservatoire de Milan, place qu'il occupa avec honneur pendant plus de vingt ans. Par son jugement élevé et artistique il fut un excellent guide pour cet important institut, ainsi qu'en témoignent les brillants élèves qui s'y formerent pendant cette période, tels que Boito, Cagnoni, Faccio et Ponchielli. Il publia dans ce domaine son *Guida d'armonia pratica orale* (Guide d'harmonie pratique orale).

A cette même époque Rossi composa trois opéras : *le Sabine* (les Sabines) à la Scala (21 févr. 1852); *l'Alchimista* (l'Alchimiste), au Fondo de Naples (23 août 1853), et la *Sirena* (la Sirène), à la Canobbiana (11 octobre 1855).

Il se reposa ensuite pendant plusieurs années et ne se remit au théâtre que sur les sollicitations d'un éditeur de Turin, pour le compte duquel il écrivit deux farces, *Lo zigaro rivale* (le Cigare rival), au théâtre Balbo (juin 1867), et *il Maestro e la Cantante* (le Maître et la Chanteuse) (th. Nota, été 1867). En novembre de l'année suivante il donna, également à Turin (th. Carignano), *Gli Artisti alla fiera* (les Artistes à la foire).

Ces opéras bouffes furent suivis quelques années après de deux opéras sérieux représentés au Regio de Turin, *la Contessa di Mons* (la Comtesse de Mons) (31 janv. 1874) et *Cleopatra* (5 mars 1876).

Dans le premier, composé sur un sujet intéressant, il montra son robuste talent de compositeur cherchant à fondre le genre mélodique italien avec l'instrumentation fouillée de l'école allemande. Cet opéra, d'une inspiration heureuse, d'une harmonisation soignée, renferme des morceaux de haute valeur, tels que la conjuration et le grandiose *finale* du troisième acte. Le second, *Cleopatra*, au style large, aux formules élégantes et d'une haute conception, obtint un beau succès.

Le dernier opéra de Rossi, *Biorn* (Macbeth), a beaucoup moins de valeur; il fut écrit sur commande et représenté au Queen's theatre de Londres, le 17 janvier 1877, avec une exécution tout à fait grotesque.

Depuis 1871 Rossi avait été nommé à la direction du collège de musique San Pietro a Maiella, à Naples, où il resta jusqu'en 1878.

Son dernier ouvrage fut une *Cantate* écrite à l'occasion du centenaire de Raphaël Sanzio, célébré à Urbino en 1883.

Retiré à Crémone, il y mourut le 5 mai 1885. Il avait été durant sa vie l'objet des plus hautes distinctions.

Pendant la longue période de son activité artistique il eut toujours à ses côtés de formidables rivaux, d'abord Rossini, Donizetti, Bellini et Pacini, plus tard Verdi; ce qui fait que ses travaux, bien qu'ils fussent le fruit d'un génie élevé, qui à une profonde culture unissait une juste conception du beau, n'arrivèrent pas à cette vitalité durable qui est réservée aux seules productions marquées par la flamme du génie. Ce fut à tort qu'il voulut s'élever aux hauteurs de la tragédie lyrique. S'il avait cultivé avec plus de suite le genre bouffe, il aurait peut-être laissé de lui une renommée plus grande et plus durable, comme le prouve le succès qui avait universellement accueilli *I Falsi Monetarii* et *Il Domino nero*, les plus heureuses de ses partitions.

ALBERTO CAMETTI, 1913.

VII

PÉRIODE MODERNE

Par Albert SOUBIES

Si la première moitié du XIXe siècle italien appartient musicalement à Rossini, l'autre est tout entière à Verdi, avec un égal rayonnement sur le monde. Quand le génial compositeur mourut, en 1901, ce ne fut pas seulement la Péninsule que sa disparition mit en deuil : tous les artistes, tous les dilettantes, se sentirent frappés par ce coup pourtant prévu. Discuté jadis, Verdi était depuis longtemps en pleine possession de l'admiration universelle, et nous pouvons dire que la postérité avait commencé pour lui. Il était classé à la place où il restera, au premier rang des compositeurs dramatiques.

Jusqu'à quatre-vingts ans Verdi n'a cessé de produire ni de se renouveler. En même temps il a donné l'exemple d'une admirable indépendance, d'un patriotisme toujours en éveil. Il a été un des meilleurs citoyens en même temps qu'une des plus hautes gloires de l'Italie, membre du groupe national avec Cavour et Garibaldi, membre de la Chambre des députés, sénateur, chevalier de l'Annonciade, etc.

Aussi, lors du banquet offert à la presse internationale par les éditeurs Ricordi à l'occasion de la première représentation d'*Otello*, le syndic de Milan put-il terminer son discours par cette péroraison applaudie :

« ... Vous, messieurs les étrangers, vous êtes venus rendre hommage à une des individualités les plus pures et les plus nobles de notre patrie; vous êtes venus applaudir le grand maître qui, toujours jeune dans sa robuste vieillesse, vient de couronner par un nouveau chef-d'œuvre un demi-siècle de gloire.

« Vous, messieurs, vous admirez le génie de Verdi; mais vous ne pouvez pas savoir de quel amour respectueux l'Italie entoure son nom. L'Italie honore en lui le grand artiste qui, dans les jours de la douleur et de l'oppression, a su, par ses chants sublimes, adoucir sa tristesse et soutenir son courage; l'homme qui n'a jamais courbé la tête ni devant les menaces ni devant les flatteries; l'homme qui, dans les temps les plus difficiles, a fait toujours respecter la dignité de l'art italien; l'homme enfin dont la vie irréprochable, laborieuse et modeste, est pour tous, grands et petits, le plus noble des exemples... »

On ne pouvait mieux résumer le sentiment unanime de l'Italie, pour qui Verdi n'était pas seulement un grand artiste, mais une sorte de symbole, le plus beau fleuron de sa couronne intellectuelle. Des applaudissements frénétiques saluèrent cet hommage rendu par le commandeur Negri. La veille, le 5 février 1887, avait eu lieu une ovation sans précédent, même au pays classique des manifestations tumultueuses, dans cette même salle de la Scala de Milan où avait été représenté, quarante-huit ans plus tôt, le 17 novembre 1839, le premier opéra de Verdi, *Oberto conte di San Bonifacio*. C'était un essai encore timide et inégal, où s'accusait déjà toutefois la personnalité de l'auteur, et dont Fétis disait, avec une demi-clairvoyance : « opéra médiocrement écrit, mais qui pourtant renferme quelques étincelles dramatiques et un bon quatuor ». A cette première période de production se rapportent d'ailleurs des œuvres chaleureusement accueillies, mais qui n'ont gardé qu'un intérêt de nomenclature historique : *Nabucodonosor*, *i Lombardi*, etc. C'est qu'en réalité Verdi, qui nous apparaît maintenant comme un violent, presque un impulsif, fut un génie patient et progressiste. Ses vingt-sept partitions ont pour la plupart marqué soit une nouvelle forme d'inspiration, comme par exemple *la Traviata* suivant à six semaines de distance *le Trovatore*, soit une assimilation judicieuse de procédés et de goûts nouveaux, comme *Don Carlos* et *Aïda*, jusqu'à ce que le vieux maître, après un silence de seize années interrompu seulement par la *Messe de Requiem*, se rappelât à l'attention du monde musical avec une œuvre plus significative encore, *Otello*.

Les premiers biographes de Verdi ont fixé le jour de sa naissance au 3 octobre 1814 au lieu du 10 octobre 1813 date exacte, ainsi qu'en témoigne l'acte authentique retrouvé sur les registres de Busseto, petite ville de l'ancien duché de Parme : « L'an mil huit cent treize, le jour douze d'octobre, à neuf heures du matin, par-devant nous adjoint au maire de Busseto, officier de l'état civil de la commune de Busseto susdit, département du Taro, est comparu Verdi, Charles, âgé de vingt-huit ans, aubergiste, domicilié à Roncole, lequel nous a présenté un enfant du sexe masculin, né le jour du dix courant, à huit heures du soir, de lui déclarant et de Louise Utini, fileuse, domiciliée à Roncole, son épouse, et auquel il a déclaré vouloir donner les prénoms de Joseph-Fortunin-François... »

Busseto, dont dépendait l'humble village de Roncole, peuplé de deux cents habitants, se trouvait alors sous la domination française et compris dans l'un des « départements au delà des Alpes ». Charles Verdi y tenait une pauvre auberge que complétait un commerce d'épicerie. Giuseppe Verdi (c'était le seul nom qu'il dût garder devant la postérité) vint donc au monde comme « sujet français ». La vocation musicale se déclara chez lui de très bonne heure, et il trouva d'utiles encouragements parmi les humbles artisans de son village natal. On a retrouvé l'épinette sur laquelle il s'exerçait tout enfant. Elle porte cette mention touchante : « Par moi, Stefano Cavaletti, furent faits à nouveau et garnis de cuir les sautereaux de cet instrument, auquel j'ai adapté une pédale; et j'ai fait gratuitement ces sautereaux, en voyant les bonnes dispositions que montre le jeune Giuseppe Verdi pour apprendre à sonner ledit instrument, ce qui suffit à me satisfaire. L'année du Seigneur 1821. »

Dès son plus jeune âge Verdi reçut des leçons de l'organiste du village, et il le remplaça, après trois ans d'étude. A cette date son père l'envoya acquérir une instruction élémentaire à Busseto, sans qu'il renonçât à ses fonctions, qui lui rapportaient une centaine de francs, casuel compris. Devenu ensuite employé chez le distillateur Antonio Barezzi et titulaire d'une des bourses dont le mont-de-piété de Busseto disposait depuis le XVII[e] siècle en faveur de quatre enfants pauvres doués pour les carrières libérales, il eut l'appui de son patron, mélomane qui prêtait sa maison à la Société philharmonique de la ville, et du directeur de cette société, Provesi, l'organiste de la cathédrale.

Ce fut le début de la carrière de compositeur de Verdi, qui écrivit et fit exécuter à Busseto de nombreux morceaux conservés dans les archives de la ville; mais le voisinage de Milan, alors centre musical de la haute Italie, l'attirait. La bourse accordée par le mont-de-piété étant doublée et portée de trois cents à six cents francs (pour deux années, il est vrai, au lieu de quatre) et Barezzi ayant augmenté personnellement cette pension, Verdi partit pour Milan, où il reçut l'hospitalité d'un professeur au Gymnase, Giuseppe Seletti. Son intention était de se faire recevoir au Conservatoire, et son premier soin fut en effet de s'y présenter. Mais le directeur, Francesco Basily, ne jugea pas qu'il eût l'étoffe d'un musicien. On a prétendu qu'il avait basé son refus sur les prescriptions du règlement portant « de neuf à quatorze ans d'âge l'admission »; or Verdi avait alors plus de dix-huit ans (juin 1832). Mais lui-même, dans une de ses lettres, a tranché nettement la question. « Je fis, y déclare-t-il, une demande par écrit dans le but d'être admis comme élève payant au Conservatoire de Milan. De plus, je subis une sorte d'examen au Conservatoire en présentant quelques-unes de mes compositions et en jouant un morceau de piano devant Basily, Piantanida, Angeleri et autres, et aussi le vieux Rolla auquel j'étais recommandé par mon maître de Busseto, Ferdinando Provesi. Environ huit jours après je me rendis chez Rolla, qui me dit : « Ne « pensez plus au Conservatoire; choisissez un maître « en ville; je vous conseille Lavigna ou Negri. » Je ne sus rien de plus du Conservatoire. Personne ne

répondit à ma demande. Personne, ni avant, ni après l'examen, ne me parla du règlement. »

Verdi se plaça sous la direction de Lavigna, *maestro al cembalo* du grand théâtre de la Scala et ancien élève du Conservatoire de Naples. Plus avisé que Basily, Lavigna pressentit l'avenir de son élève et le soutint pendant les six années de préparation fiévreuse qui aboutirent à la représentation d'*Oberto*, livret en 2 actes, d'un auteur inconnu, retouché par Solera, et interprété par Salvi, Marini, Mme Raineri-Marini et Schaw. De cette œuvre de début il suffira de retenir ce que Verdi en a dit lui-même dans une autoconfession recueillie par l'éditeur Ricordi.

« Merelli (l'impresario de la Scala), prenant à son compte toutes les dépenses à faire, me proposait seulement de partager par moitié la somme que j'obtiendrais si, en cas de succès, je vendais ma partition. Que l'on ne croie pas que ce fût là pour moi une proposition onéreuse : il s'agissait de l'œuvre d'un débutant!... Et, en fait, le résultat fut assez heureux pour que l'éditeur Giovanni Ricordi consentit à acquérir la propriété de mon opéra au prix de deux mille lires autrichiennes (1.750 fr.). *Oberto* obtint un succès sinon très considérable, du moins assez vif pour mériter un certain nombre de représentations, que Merelli crut devoir augmenter en en donnant quelques-unes en dehors de l'abonnement. »

Apres *Oberto*, bien accueilli, Merelli, le directeur de la Scala, commanda à Verdi un opéra-bouffe, *un Giorno di regno*. Ici se place une des plus cruelles épreuves des débuts de la carrière de Verdi : il en a fait en ces termes le touchant récit :

« J'habitais alors un modeste et petit appartement dans les environs de la porte Ticinese, et j'avais avec moi ma petite famille, c'est-à-dire ma jeune femme, Margherita Barezzi (fille de son protecteur de Busseto), et nos deux petits enfants. A peine avais-je commencé mon travail que je tombai gravement malade d'une angine qui m'obligea de garder le lit pendant longtemps. Je commençais à entrer en convalescence lorsque je me souvins que le terme, pour lequel il me fallait cinquante écus, allait échoir dans trois jours. A cette époque, si une telle somme n'était pas peu de chose pour moi, ce n'était pas non plus une bien grosse affaire; mais ma doulonreuse maladie m'avait empêché d'y pourvoir à temps, et l'état des communications avec Busseto (il n'y avait alors de courrier que deux fois par semaine) ne me laissait pas le loisir d'écrire à mon excellent beau-pere Barezzi pour qu'il m'envoyât en temps utile l'argent nécessaire. Je voulais, coûte que coûte, payer mon loyer à jour fixe, et, quoique fort ennuyé d'être obligé de recourir à une tierce personne, je me décidai pourtant à prier l'ingénieur Pasetti de demander pour moi à Merelli les cinquante écus dont j'avais besoin. »

Esprit timoré, Pasetti ne fit pas la commission, mais, d'autorité, transmit à Verdi une réponse négative : « ... J'étais désolé de laisser passer l'échéance du loyer, fût-ce de peu de jours, sans le payer. Ma femme alors, voyant mon chagrin, prit les quelques bijoux qu'elle possédait, sortit et, je ne sais comment, réussit à réunir l'argent nécessaire et me l'apporta. Je fus profondément ému de cette preuve d'affection, et je me promis bien de lui rendre le tout, ce que fort heureusement je ponvais faire sous peu, grâce à mon traité.

« Mais c'est ici que commencent pour moi les plus grands malheurs. Mon *bambino* tombe malade au commencement d'avril; les médecins ne parviennent pas à découvrir la cause de son mal, et le pauvret, languissant, s'éteint dans les bras de sa mère folle de désespoir! Cela ne suffit pas : peu de jours après, ma fillette tombe malade à son tour, et sa maladie se termine fatalement!

« Mais ce n'est pas tout encore : aux premiers jours de juin, ma jeune compagne elle-même est atteinte d'une encéphalite aiguë, et, le 19 juin 1840, un troisième cercueil sort de ma maison! J'étais seul!... seul!... Dans l'espace de deux mois environ, trois êtres chers avaient disparu pour toujours : je n'avais plus de famille!... Et au milieu de ces angoisses terribles, pour ne point manquer à l'engagement que j'avais contracté, il me fallait écrire et mener à terme un opéra-bouffe! »

Pour comble de malheur, *un Giorno di regno*, mélodrame comique en 2 actes de Romani, représenté le 5 septembre 1840, et interprété par Salvi, Ferlotti, Scalese, Mmes Raineri-Marini et Abbadia, fit fiasco, et Verdi, désespéré, prit la résolution de ne plus écrire pour le théâtre. Notons en passant que cet opéra-bouffe, redonné plus tard au théâtre San Benedetto de Venise et au Fondo de Naples, sous le titre primitif de *il Finto Stanislao*, ne connut pas une meilleure fortune. Merelli réussit heureusement à faire revenir Verdi sur sa détermination, et, vers la fin de février 1842, commencèrent à la Scala les répétitions de *Nabucco* (*Nabucodonosor*), mélodrame sérieux en 4 actes de Solera, représenté le 9 mars suivant avec Miraglia, Ronconi, Dérivis, Mmes Strepponi et Bellinzaghi, et dont le triomphe rendit populaire en quelques jours le nom du compositeur. A ce triomphe était associée la principale cantatrice, Giuseppa Strepponi, fille d'un maître de chapelle de Monza, Felice Strepponi, et qui devait quelques années plus tard devenir la seconde Mme Verdi, en abandonnant le théâtre où elle avait fourni une carrière brillante, mais courte.

Compositeur en vue, Verdi fut chargé d'écrire l'opéra *d'obbligo*, dû par l'impresario pour la grande saison du carnaval. Onze mois plus tard, le 11 février 1843, il faisait donc jouer *i Lombardi*, mélodrame sérieux en 4 actes, de Solera, interprété par Guasco, Severi, Dérivis et Mme Frezzolini-Poggi, et dont le succès fut très vif, avec une surenchere d'explosion patriotique provoquée par les maladroites exigences de la censure autrichienne. Rappelons d'ailleurs que dans toute la Péninsule, tant que dura la domination étrangère, l'illustration artistique de Verdi, — dont le nom fut vite salué comme l'anagramme des revendications nationales : V. E. R. D. I, *Vittorio Emanuele re d'Italia*, — eut en quelque sorte une doublure politique; c'est ainsi que le soir de la première représentation d'*Attila*, au vers « avrai tu l'universo, resti l'Italia a me! » répondit la clameur enthousiaste des spectateurs : « A noi! l'Italia a noi! »

Enthousiasme vengeur et en quelque sorte providentiel s'il est vrai, comme on l'a raconté, que Verdi, nouveau-né, ait failli être victime des hordes déchaînées à travers la Péninsule par l'invasion autrichienne et russe, et que sa mère, l'humble fileuse, ait dû se cacher dans le clocher de l'église de Roncole, en serrant son enfant dans ses bras, pour échapper au massacre.

Représenté à Paris le 16 octobre 1845, *Nabucco* avait été une véritable révélation pour le public, et, au lendemain de la premiere audition, Verdi était populaire. *I Lombardi* eurent une moins heureuse

fortune lorsque, le 26 novembre 1847, ils furent donnés à l'Opéra, sous le titre de *Jérusalem*, avec addition d'un ballet et adaptation assez libre d'Alphonse Royer et G. Vaëz.

Le livret italien avait été tiré par Solera d'un poème de Grossi. C'est une histoire d'erreur judiciaire, comme on dirait aujourd'hui. Gaston, vicomte de Béarn, est faussement accusé d'avoir voulu faire assassiner le comte de Toulouse, duquel le sépare une haine de famille comparable à celle des Capulets et des Montaigus, mais dont il aime la fille Hélène, amour partagé. Le vrai coupable est l'oncle même de la jeune fille, Roger, frère du comte de Toulouse. Gaston, anathématisé par le nonce du pape, et Roger, accablé par le poids du remords, se réhabiliteront l'un et l'autre au siège de Jérusalem. Gaston s'y couvre de gloire en plantant le premier l'étendard de la croix sur les remparts pris d'assaut, et Roger, blessé mortellement dans le combat, assure le bonheur des deux amants en confessant son crime. Les rideaux de la tente du comte de Toulouse s'entr'ouvrent alors pour laisser voir Jérusalem sur laquelle flotte le Labarum. L'œuvre, nous l'avons dit, n'obtint pas à Paris le même succès qu'en Italie, où la passion politique et la ferveur patriotique avaient fait acclamer surtout le chœur : « O mia patria si bella e perduta! »

Après le double succès de *Nabucco* et de *i Lombardi*, Verdi devait donner, avec une ferveur d'acclamations plus grande encore, le 9 mars 1844, à la Fenice de Venise, *Ernani*, l'Hernani de Victor Hugo, adapté et quelque peu dérangé par Piave. Disons à ce propos que le poète Francesco Maria Piave, destiné à mourir fou, fut longtemps pour Verdi, en raison même de ses facultés d'effacement, un précieux collaborateur. Il écrivit les livrets d'*Ernani*, d'*i Due Foscari*, de *Macbeth*, d'*il Corsaro*, de *Stiffelio*, de *Rigoletto*, de *la Traviata*, de *Simon Boccanegra* et de *la Forza del destino*, sujets directement choisis par Verdi, en faisant de ses poemes une sorte de matière plastique qu'il était loisible au compositeur d'allonger ou de réduire à sa guise.

Interprété tout d'abord par Guasco, Superchi, Selva et Mme Lowe, *Ernani* est resté une des partitions les plus chères à ceux qu'on peut appeler les Verdistes intégraux. « De toutes les partitions du maître, écrit le prince de Valori, c'est pour moi celle qui est la plus verdienne. C'est là que, presque à l'aurore de sa carrière, éclatent avec le plus de force ses qualités : le brio, l'entrain, la vigueur, la clarté, une passion parfois brutale, mais intense. On y trouve le germe, l'idée même de tout ce qu'il fera de beau, de dramatique, plus tard. On y trouve à foison les morceaux d'ensemble dont il a le secret. Les contrastes formidables y abondent. L'œuvre de Victor Hugo, dramatique, puissante, mais outrée et sans âme, y revêt sous la lyre de Verdi une grandeur inaccoutumée, une poésie et une sensibilité inattendues; le grotesque du dénouement disparaît; il devient presque émouvant. Le son du cor de don Gomès se fond dans les harmonies du compositeur. Et puis *Ernani* renferme la page la plus magnifique de toute l'œuvre de Verdi, la scène du tombeau de Charlemagne. » L'enthousiaste commentateur ajoute d'ailleurs que s'il a cru devoir marquer sa préférence pour *Ernani*, en réalité « s'il avait à choisir dans l'écrin merveilleux des vingt-sept brillants formant la couronne musicale de Verdi, il les prendrait tous ».

I Due Foscari étaient représentés à l'Argentina de Rome le 3 novembre 1844, l'année même du grand succès d'*Ernani* (*i Due Foscari*, mélodrame sérieux en 3 actes de Piave, interprété par Roppa, De-Bassini, et Mme Barbieri-Nini). La soirée fut médiocre; mais il convient d'imputer au livret une partie de la responsabilité de cet insuccès. L'œuvre ne fut pas beaucoup plus heureuse à Paris qu'à Rome, quand elle fut chantée chez nous par Mario, Colletti, et Giulia Grisi. Cependant Henri Blaze de Bury, peu suspect de partialité en faveur du maître de Busseto, consacra une page presque enthousiaste au nouvel opéra, dont il louait la passion dramatique : « C'est là, du commencement à la fin, écrivait-il, une musique chaleureuse, puissante, pensée avec vigueur et vigoureusement écrite. Le trio du second acte doit compter parmi les meilleures compositions du maître. Nuancé, pathétique, entraînant, avec un peu plus de franchise dans les motifs et de développements dans sa période finale, ce morceau s'élèverait à la hauteur de l'admirable trio du troisième acte d'*Ernani*. Je citerai encore la cavatine du doge au *dénouement*, large et touchante inspiration. » Rossinien forcé de reconnaître que le silence obstiné de Rossini n'avait pas interrompu le mouvement musical en Italie, Henri Blaze concluait loyalement que les œuvres produites au feu de la rampe, malgré la moue dédaigneuse du maître de Pesaro qui disait de Verdi : « C'est *oune* musicien avec *oune* casque, » se recommandaient par une instrumentation toujours serrée, souvent énergique et puissante, une mélodie cherchant l'ampleur et l'expression, plus de développement dans les chœurs et tous les accessoires que n'en comportait l'ancien système, et il reconnaissait à l'auteur de *i Due Foscari* un avantage bien remarquable chez un Italien, le goût qu'il apportait dans le choix de sa phrase, et la façon toute sérieuse dont il la travaillait.

Giovanna d'Arco, mélodrame sérieux en un prologue et 3 actes de Solera, représenté à la Scala le 15 février 1845, interprété par Poggi, Collini et Mme Frezzolini-Poggi, devenu en 1847, au théâtre Carolino de Palerme, une *Orietta di Lesbo*, et qu'une fantaisie de la Patti fit reprendre au Théâtre-Italien de Paris en 1868; *Alzira*, mélodrame sérieux en un prologue et 2 actes de Cammarano, représenté au théâtre San Carlo de Naples le 12 août 1845, et interprété par Fraschini, Colletti et Mme Tadolini; *Attila*, mélodrame sérieux en un prologue et 3 actes de Solera, représenté à la Fenice de Venise le 17 mars 1846, et interprété par Guasco, Costantini, Marini et Mme Lowe, ont laissé des souvenirs de manifestations patriotiques accentuées par la maladroite intervention de la police autrichienne, mais n'ont fourni qu'une médiocre carrière théâtrale.

La politique fut de même un puissant adjuvant pour *Macbeth*, mélodrame sérieux en 4 parties, de Piave, représenté à la Pergola de Florence le 14 mars 1847, que chantèrent à l'origine la Barbieri-Nini, Brunacci, Varesi, Benedetti. Et d'ailleurs la partition contenait des pages remarquables, le duo de Macbeth et de Banquo, la cavatine de lady Macbeth, le duo de Macbeth et de lady Macbeth, le chœur *Ondine e Silfidi*; mais la popularité de l'œuvre ne sortit pas de la Péninsule. Mis en dix tableaux par Nuitter et Beaumont, qui ne s'étaient pas contentés de traduire, mais avaient fait une adaptation spéciale en vue du Théâtre-Lyrique de Carvalho alors dans sa période la plus prospère, *Macbeth* ne réussit pas (21 avril 1865), bien que Verdi eût récrit plusieurs pages de la partition et ajouté de charmants airs de ballet. Mme Rey-

Balla, Ismael et Monjauze en furent pour leur remarquable collaboration vocale. Verdi d'ailleurs avait gardé un vif attachement pour cette œuvre, ainsi qu'en témoigne cette dédicace à son bienfaiteur et beau-père Antonio Barezzi :

« Il a toujours été dans ma pensée de vous dédier un opéra, à vous qui avez été mon père, mon ami et mon bienfaiteur; des circonstances impérieuses m'en ont empêché jusqu'ici. Maintenant que je le puis, je vous dédie mon *Macbeth*, que j'aime tant parmi mes œuvres. Le cœur l'offre, que le cœur l'accepte. »

Verdi, dont la gloire commençait à rayonner en Europe, allait sentir pourtant la difficulté matérielle de s'extérioriser, même pour un homme de génie. *I Masnadieri*, qu'il avait écrits sur commande, et dont il avait dirigé lui-même l'exécution sur la scène de *Her Majesty Theatre*, quitta l'affiche après trois représentations. La première avait eu lieu le 22 juillet 1847 avec une interprétation hors ligne : Gardoni, Colletti, Lablache, Bouché et Jenny Lind. C'était une imitation des *Brigands* de Schiller. La pièce, traduite plus tard en français par Jules Ruelle, et donnée à l'Athénée, le 3 février 1870, fut mieux accueillie, sans fournir cependant une longue carrière. Succédant aux *Masnadieri*, également sur une scène étrangère, *il Corsaro* ne fut pas plus heureux lorsqu'il fut représenté à Trieste le 25 octobre 1848. Le livret était de Piave, et les interprètes avaient nom Fraschini, De-Bassini, Mmes Barbieri-Nini et Rampazzini. Mieux accueillie au début, *la Battaglia di Legnano*, mélodrame sérieux en 4 actes de Cammarano, représenté à l'Argentina de Rome le 27 février 1849 et interprété par Fraschini, Collini et Mme de Giuli, vit décliner très vite sa vogue due surtout à des motifs politiques. Notons, à propos de cet opéra, une particularité qu'aucun biographe de Verdi n'a, croyons-nous, signalée. Traduit en français ou plutôt adapté par Maurice Drack, édité chez Choudens, répété au théâtre du Château-d'Eau sous le titre de *Patria*, il fut donné en répétition générale devant la presse. Mais cette répétition n'eut pas de lendemain, et la première représentation n'eut jamais lieu.

Luisa Miller, mélodrame sérieux en 3 actes de Cammarano, représenté au théâtre San Carlo de Naples le 8 décembre 1849, avait été écrite à Paris, 13, rue de la Victoire, dans un appartement que les redoutables progrès du choléra forcèrent le compositeur à quitter. Les interprètes étaient Malvezzi, De-Bassini, Arati, Selva, Mmes Gazzaniga et Salandri. Le sujet est emprunté à un drame de Schiller, *Intrigue et Amour*, où l'on retrouve les péripéties tragiques chères à Verdi. Certains commentateurs, et notamment Basevi, estiment cependant qu'au point de vue musical l'œuvre indique une nouvelle manière. Ils y trouvent des rythmes plus variés, des motifs d'un accent plus constamment juste, des effets de sonorité plus rares et mieux employés... Quoi qu'il en soit, cette partition de caractère composite contient de belles pages, surtout la scène d'explication finale et la cantilène si simple et d'une si poignante tristesse « lorsque rêveur au fond des bois », au sujet de laquelle M. Boito écrivait à M. Bellaigue : « Ah! si tu savais ce que cette cantilène divine éveille d'échos et d'extases dans l'âme italienne et surtout dans l'âme de qui l'avait chantée depuis sa plus tendre jeunesse! Si tu savais! » Cependant *Luisa Miller*, favorablement accueillie dans la Péninsule, n'a pu s'acclimater chez nous ni au Théâtre-Italien (7 déc. 1852), où elle était cependant interprétée par la Cruvelli, ni à l'Opéra (2 février 1853), où la traduction d'Alaffre et d'Emilien Pacini était défendue par ce remarquable ensemble : la Bosio, Gueymard, Morelli et Merly.

Stiffelio, mélodrame sérieux en 3 actes de Piave, représenté au Grand Théâtre de Trieste le 16 novembre 1850, avec, comme interprètes, Fraschini, Collini et Mme Gazzaniga, allait être le dernier en date de ces insuccès ou de ces succès plus ou moins contestés. Notons qu'*Aroldo*, représenté au Théâtre Neuf de Rimini le 16 août 1857, ne forme avec *Stiffelio* qu'un seul et même opéra, dont le sujet avait été tiré de *Stiffelius*, un roman à la manière noire d'Emile Souvestre et Bourgeois, et qui ne réussit sous aucune de ses deux formes.

Après *Stiffelio* vient la triple envolée lyrique de *Rigoletto*, du *Trovatore* et de la *Traviata*.

Sur le catalogue du répertoire de Verdi, *Rigoletto* porte simplement ce titre : « *Rigoletto*, melodrama serio in 3 atti di Francesco Maria Piave, rappresentato al teatro La Fenice de Venezia l'11 marzo 1851; interpreti : Mirate, Varesi, Pons, Mmes Teresa Brambilla et Casaloni. » Mais il faudrait un volume entier pour raconter la genèse et les péripéties de l'œuvre donnée au Théâtre-Italien de Paris le 19 janvier 1857, au Théâtre-Lyrique de la place du Châtelet le 24 décembre 1863, d'après la traduction française d'Edouard Duprez, inscrite enfin au répertoire de notre Académie Nationale le 27 février 1885, avec la mention précise : « d'après le drame de Victor Hugo. »

Verdi s'était engagé par traité à donner un opéra nouveau au théâtre de la Fenice de Venise, où la première d'*Ernani* avait eu un si brillant succès. Avec le sans-gêne qui était de mode alors dans les relations internationales, le compositeur, qui gardait, comme nous l'avons dit, le choix direct des sujets d'opéras, décida de continuer ses emprunts au répertoire qui lui avait déjà si bien réussi, et se détermina pour *le Roi s'amuse*. Le docile et même passif Piave ne fit aucune difficulté pour s'attaquer au drame lyrique de Victor Hugo et le réduire en livret. Afin de déguiser son larcin, bien que ce genre de délit ne tombât alors sous le coup d'aucune loi, du moins de ce côté des Alpes, il intitula son poème : *Maledizione*, en raison de la scène célèbre où Triboulet, se rappelant l'anathème de Saint-Vallier, murmure avec accablement : « Le vieillard m'a maudit, » réminiscence peut-être inconsciente des croyances populaires qui attribuaient autrefois à la malédiction une sorte d'influence matérielle, et en faisaient comme un envoûtement amenant à bref délai la disparition du maudit.

Le livret, dont nous reparlerons tout à l'heure, avait, malgré les quelques étrangetés romantiques qu'il contenait, un caractère vraiment scénique, et Verdi, enchanté de l'arrangement qu'il avait suggéré, allait se mettre au travail, quand de graves difficultés surgirent. Le théâtre de Victor Hugo n'était pas bien noté par la censure italienne; on le tenait en quarantaine dans la Péninsule comme on devait l'y tenir bientôt en France, pour des motifs d'ailleurs différents. La pièce fut interdite d'une façon préventive, au grand désespoir de l'impresario Lasina et des artistes.

Piave, qui attachait un égal manque d'importance à toutes les élucubrations sorties de son cerveau trop fécond, proposait déjà de sauver la situation en écrivant un nouveau poème tiré de son propre fonds ou emprunté à autrui; mais, cette fois, il se heurta à l'intransigeance de Verdi, qui déclara nettement : « Ou *le Roi s'amuse*, ou rien. » Ainsi posé, le problème paraissait insoluble, quand un simple commissaire de

police, apparemment dilettante, s'avisa d'une combinaison ingénieuse et en fournit même les éléments. Ce policier, qui s'appelait Martello, ne se contenta pas d'indiquer à Piave la tangente qui lui permettrait de s'évader du cercle infernal délimité par les exigences de la censure : l'action « située » dans un autre pays, François Ier remplacé par le duc de Mantoue; il se chargea même de rebaptiser le livret et en fit *Rigoletto, buffone di corte*. La majesté souveraine que les censeurs se montraient si préoccupés de préserver de chaque côté des Alpes ne se trouverait plus en cause; il ne s'agirait que de la « tempête sous un crâne » d'un bouffon, personnage vil dont les angoisses garderaient un caractère funambulesque.

Si irréductible que se montrât Verdi quand il s'agissait de prendre une attitude ou de faire capituler des adversaires redoutables, il savait au besoin se montrer opportuniste; on devait en avoir beaucoup plus tard une preuve éclatante quand il accorda presque spontanément à Vaucorbeil l'autorisation de représenter *Aida* nettement refusée à Halanzier, et il accepta sans protestation la combinaison proposée par le secourable policier. Piave, qui y regardait d'encore moins près, tritura son scénario en vingt-quatre heures. Un jour et une nuit suffirent pour changer François Ier en duc de Mantoue, Triboulet en Rigoletto, Saint-Vallier, l'homme à la malédiction, en comte de Monterone. La censure donna un visa immédiat à cette contrefaçon, et Verdi quitta Venise pour aller écrire la partition dans le recueillement de Busseto, en une solitude absolue. Ce fut un coup d'inspiration, ainsi caractérisé par l'un des biographes du compositeur : « En proie à une de ces fièvres d'exaltation et de joie créatrice que tous les grands artistes ont connues, obéissant à l'impulsion irrésistible de son génie, isolé du monde entier, ne voulant même pas répondre aux lettres qui arrivaient de tous côtés, il écrivit la partition de *Rigoletto* en quarante jours. »

En effet, exactement le quarante-troisième jour après sa fugue volontaire, le maître était de retour à Venise avec la partition instrumentée de sa propre main. Notons d'ailleurs que cette série d'improvisations avait été certainement précédée d'une longue gestation cérébrale. Comme Victor Hugo, auquel il était si bien apparenté quoique les circonstances n'aient jamais permis un rapprochement, le maître de Busseto portait longtemps dans son cerveau les sujets qu'il avait choisis, et s'il avait tenu si ferme pour le livret de *Rigoletto*, c'est que le travail de création était déjà plus qu'aux trois quarts accompli quand il avait pris la plume. Laissons d'ailleurs les scoliastes italiens de Verdi s'extasier sur ce travail en apparence précipité, en constatant toutefois que l'auteur de *Rigoletto* ne détint pas le record : « Il Sacchini scrisse l'*Olimpiade* in quindici giorni; in quindici giorni il Rossini musicò l'*Otello* e in tredici *il Barbiere;* in quattordici il Romani et il Donizetti composero, quegli il libretto, questi la musica dell' *Elisir d'amore*... » Disons avec l'Alceste de Molière que « le temps ne fait rien à l'affaire » et que, si l'on trouve dans *Rigoletto* de très belles scènes, la durée de sa gestation n'y compte absolument pour rien.

Les rôles furent immédiatement distribués, les répétitions menées avec rapidité par Verdi en personne. Un seul incident se produisit avant la représentation. Quand on aborda les études du quatrième acte, le ténor Mirate, qui devait représenter le duc de Mantoue, s'aperçut qu'un morceau indiqué sur le rôle ne figurait pas sur la partition. Il réclama auprès du compositeur : « *Mi manca un pezzo*, il me manque un morceau... *Come potrò cantarla a dovere se non ho il tempo di studiarla e d'impararla?* — Ne t'inquiète pas, répondit Verdi; *sta tranquillo, che domattina l'avrai.* » La veille de la répétition d'orchestre, le compositeur se décida à apporter la canzone destinée à avoir tant de célébrité :

La donna è mobile
Qual piuma al vento,
Muta d'accento
E di pensier...

Mais il l'accompagna de recommandations instantes de garder le secret. Il craignait en effet, non sans raison, en s'appuyant sur plus d'une expérience personnelle, que la mélodie, facile à retenir, ne se répandît et ne fût vulgarisée avant la représentation. Aussi, à la répétition d'orchestre, après les salves d'applaudissements qui saluèrent la canzone dans ce cercle intime, Verdi demanda-t-il aux musiciens et aux artistes le même engagement qu'avait pris Mirate. Le secret fut bien gardé, l'air de « la donna e mobile » n'eut pas d'écho au dehors, et ce fut seulement après la première représentation que l'air du duc de Mantoue se répandit dans les rues de Venise, et bientôt à travers toute l'Italie.

Le succès de *Rigoletto* à la Fenice avait été incontestable. Cependant les anti-verdistes de parti pris, dont le nombre augmentait à mesure que la gloire du compositeur rayonnait sur l'Europe entière, ne se refusèrent pas le ridicule de le dénigrer. Quand l'opéra fut joué à Covent-Garden en 1853, l'*Athenæum* de Londres, un des organes artistiques les plus autorisés de l'Angleterre, n'hésitait pas à qualifier la partition de puérile et grotesque, pleine de vulgarités et d'excentricités, vide d'idées. Le *Times* renchérissait : « Les imitations et les plagiats sont fréquents... *Rigoletto* est l'opéra le plus faible de M. Verdi, le plus dépourvu d'inspiration, le plus aride.... En tenter l'analyse serait perdre du temps et de la place. » La *Gazette musicale* de Paris faisait chorus pour des questions de boutique, l'hostilité témoignée par les grands éditeurs aux frères Escudier, qui d'ailleurs abusaient de la réclame et inspiraient à un compositeur déjà illustre, futur membre de l'Institut, ce quatrain mirlitonesque :

Il n'est plus de ficelles!
Les frères Escudier
Ont usé toutes celles
Qu'on pouvait employer...

« *Rigoletto*, écrivait le journal parisien, vient d'être donné au théâtre de Covent-Garden. C'est le moins fort des ouvrages de Verdi que l'on a jusqu'à présent représenté en Angleterre. La mélodie manque, et son absence n'est pas rachetée par quelque beau morceau d'ensemble, comme son auteur en a écrit quelquefois. Malgré le talent de Ronconi, chargé du principal rôle, malgré celui de Mario et de Mme Bosio, cet opéra n'a guère de chance de se maintenir au répertoire. »

L'occasion était bonne pour s'abstenir de prophétiser. Wilhem (Ed. Monnais) fut plus prudent dans la chronique qu'il consacra à l'œuvre, lorsque *Rigoletto* eut triomphé sur la scène de notre Théâtre-Italien, où il avait un admirable ensemble d'interprètes : la Frezzolini (Gilda), Marietta Alboni (Maddalena), Mario (le duc), Corsi (Rigoletto). Le critique rendit justice à « la richesse de sève » de la partition, tout en faisant des réserves assez justifiées sur le livret de Piave... et même sur le drame de Victor Hugo.

« Au roi François Ier le signor Piave a joliment substitué un duc de Mantoue, et créé ce duc qu'il a condamné à s'amuser de l'étrange façon inventée par un grand poète. Il ne faudrait pas croire qu'en Italie cette façon de s'amuser eût été acceptée par tout le monde. A Rome, notamment, on n'a pas voulu en flétrir la mémoire des souverains mantouans; Rigoletto, pour s'y produire, a été obligé de se déguiser en Viscardello, de transporter ses amusements en Amérique. Restons à Mantoue, puisque la censure romaine ne vient pas jusqu'à nous... » Après ces observations préliminaires, qui paraissent bien surannées à la suite de tant de livrets d'opéra où nous avons rencontré des situations autrement risquées, Wilhem concluait :

« L'imagination de Verdi se complaît dans les sujets de couleur sombre et sauvage. Elle était donc servie à souhait par cette lamentable fiction d'un bouffon de cour doublement parricide d'intention et de fait (*sic*). Mais il est juste de dire que le compositeur ne s'est pas laissé entraîner trop loin; il a su varier ses couleurs et tempérer par des nuances riantes l'horrible fond de son tableau. Il a écrit de délicieux morceaux de musique intime, élégante et coquette, tels que les duos de Rigoletto et de sa fille, de celle-ci et du duc; il a semé la gaieté, le brio dans les airs de danse qui ouvrent la pièce; il a supérieurement tracé le rôle du triste bouffon, surtout dans la grande scène du second acte où, pour cacher la douleur qui le navre, Rigoletto fredonne sans cesse un vulgaire refrain. Dans le morceau capital de l'œuvre, dans ce fameux quatuor du troisième acte, quatuor composé de deux duos de caractère et de style tout à fait opposés, Verdi a fait un véritable tour de force, avec une habileté si grande qu'on ne sent que le charme et qu'on n'aperçoit pas la difficulté. »

Les chanteurs eurent leur belle part de ce triomphe. On trouva a Mario « la voix la plus fraîche et la plus amoureuse »; à la Frezzolini « l'accent, l'expression, le génie dramatique »; à Corsi on reconnut des mérites supérieurs d'acteur et de chanteur. Mme Alboni fut chaleureusement félicitée de n'avoir pas dédaigné le petit rôle de Maddalena, la sœur du spadassin Sparafucile.

Il restait à franciser l'œuvre, ce que fit, nous l'avons dit, notre Théâtre-Lyrique. Les interpretes étaient Ismael (Rigoletto), Monjauze (le duc), Wartel (Sparafucile), Mmes de Maesen (Gilda), Dubois (Maddalena). En vain Victor Hugo avait-il protesté, légitimement, avouons-le, contre cette collaboration forcée, comme il avait déjà protesté contre la dénaturation du poème d'*Hernani*. En vain avait-il fait par acte judiciaire défense à l'impresario Calzado de jouer cette « contrefaçon » du *Roi s'amuse*. Ses conseils l'avaient mal engagé dans le maquis de la procédure. Il y buta dès le premier pas. Conformément aux conclusions de l'avocat impérial, le tribunal le débouta par ces considérants :

« Attendu qu'il est constant et reconnu entre les parties que la publication de *Rigoletto* remonte à plus de trois ans; que, dans cet état, Victor Hugo articule une véritable contrefaçon, c'est-à-dire un délit couvert par la prescription; qu'ainsi l'action intentée par lui ne pourrait être admise qu'autant qu'il ferait la preuve d'un délit prescrit, laquelle preuve est prohibée par les lois criminelles; par ces motifs déclare Victor Hugo non recevable et mal fondé dans sa demande, l'en déboute et le condamne aux dépens. »

Rappelons, à propos de l'adaptation française de *Rigoletto*, que l'auteur du *Mémorial du Théâtre-Lyrique*, appréciant en termes élogieux cette reprise qui avait suivi de près la première représentation des *Troyens*, qualifiait l'opéra de Verdi de « désinfectant trouvé à point pour chasser les miasmes laissés par l'œuvre de Berlioz »!

Lorsque *Rigoletto* parut sur la scène de notre Académie de musique, ce fut J.-J. Weiss qui salua dans le *Journal des Débats* cette entrée mémorable : « Le monument enchanteur, écrivait-il au lendemain de la mort de Vaucorbeil, disparu, hélas! avec les derniers fonds de la commandite, le monument enchanteur que M. Garnier a élevé aux Muses et aux Grâces abrite la Ruine pêle-mêle avec les Grâces et les Muses; il faut retenir celles-ci en conjurant celle-là; la besogne n'en est pas facile. MM. Ritt et Gailhard s'y occupent vaillamment. Ils ont monté *Tabarin;* ils ont mis ces jours-ci à l'étude le *Sigurd* de M. Reyer qui a été représenté avec tant d'éclat à Bruxelles et à Lyon, et, en attendant *Sigurd,* ils acclimatent *Rigoletto.* »

La partie offrait d'ailleurs quelques risques, en raison de l'état d'esprit des auditeurs, qui, à cette date de 1885, flottaient entre l'attrait persistant du répertoire restreint de notre première scène lyrique et l'influence allemande. « Il fallut, ajoutait Weiss, un grand effort et une réelle supériorité d'interprétation pour remporter une victoire indiscutable. La salle resta assez froide pendant deux actes. Sans doute on avait Lassalle, Dereims, la Krauss. On avait des chœurs bien stylés, et les chœurs, c'est la partie principale de Verdi! On avait la magnificence et le pittoresque des décors. Mais, les chanteurs et l'orchestre, se demandait-on, n'attraperont-ils donc pas le mouvement nerveux et rapide de la musique de Verdi! Mais les sanglots et les saccades de Verdi, qui auraient besoin de tant de sonorité, s'assourdissent sur cette immense scène! Cependant Mme Krauss a commencé à dégeler la salle avec les trilles du second acte. On a été soulevé et emporté comme par un torrent de musique lorsque est arrivé son grand duo avec M. Lassalle. Au quatuor du dernier acte, la salle était subjuguée; elle était tombée dans l'état d'epilepsie extatique que produit la mélodie de Verdi sur ceux qui la sentent bien. La direction de l'Opéra avait bataille gagnée. Tout le monde ira entendre Lassalle et Krauss dans l'œuvre de Verdi, même ceux qui ne goûtent que sous réserve ce Lucain de la musique. »

Il Trovatore — l'opéra populaire par excellence du répertoire de Verdi (mélodrame sérieux en 4 actes de Cammarano, représenté au théâtre Apollo de Rome le 19 janvier 1853, interprété par Beaucardé, Guicciardi, Balderi, Mmes Peneo et Goggi) — n'a presque pas d'histoire. Ce fut le triomphe foudroyant, et cependant d'une telle durée, que, quarante ans plus tard, Verdi pouvait dire à un ami, à la suite d'un léger froissement d'amour-propre : « Che m'importa che la mia musica non figuri all' Esposizione? Va nelle Indie, va in Africa, va dove vuoi, e sentirai *il Trovatore.* » Toutes les invraisemblances, qui touchent à la puérilité, du livret, furent acceptées par le public que subjuguait en quelque sorte la musique de Verdi. Il est peu de pays où *le Trouvère* ne soit, depuis bientôt trois quarts de siecle, demeuré populaire. Notons seulement au premier acte la cavatine de Leonora et la romance de Manrico; au second l'air du comte de Luna et celui d'Azucena; au troisième l'air de Manrico; au quatrième la grande scène du *Miserere* avec la combinaison vraiment géniale de la cantilène de Leonora et des adieux du bohémien enfermé dans

son cachot, pendant qu'un chœur de moines invisibles psalmodie les dernières prières : « Ayez pitié d'une âme qui va bientôt partir pour le voyage dont on ne revient pas; » enfin le duo d'Azucena et de Manrico et le lamento de Leonora expirante.

Il Trovatore fut donné à Paris, au Théâtre-Italien, le 23 décembre 1854 avec Beaucardé, Graziani, Mmes Frezzolini et Borghi-Mamo. L'œuvre faisait ensuite un passage triomphal à Covent-Garden (11 mai 1855, avec Mmes Viardot et Jenny Ney, Tamberlick et Graziani), puis à Saint-Pétersbourg (9 déc. 1855, avec Mmes Bosio et de Méric, Tamberlick et De-Bassini). La traduction française d'Émilien Pacini était jouée à notre Opéra le 12 janvier 1857. Pour accommoder la partition à la scène française, Verdi avait réinstrumenté plusieurs morceaux, et écrit des airs de ballet pour le divertissement intercalé au troisieme acte et réglé par Petipa. Dans l'œuvre débutait Mme Deligne-Lauters, qui allait devenir Mme Gueymard, et elle n'avait pas la part la plus petite dans la brillante issue de la soirée. Verdi était bien récompensé d'avoir discerné lui-même les qualités de la nouvelle Léonore et de l'avoir pour ainsi dire imposée à la direction de l'Opéra :

« On cherchait partout une grande cantatrice, écrivait Wilhem, témoin de cette mémorable représentation; on engageait Mme Medori; on envoyait une ambassade par delà les monts pour entendre la Spezia, tandis qu'on avait Mme Lauters sous la main. C'est que jamais physionomie ni taille ne parurent moins prédestinées aux rôles à la baguette de l'ancien répertoire ni à ceux des reines et princesses du nouveau. C'est qu'il était difficile de soupçonner dans cette mignonne et gentille personne l'étoffe d'une héritière des Saint-Huberti, des Branchu et des Falcon. De plus, Mme Lauters avait une voix de mezzo-soprano : comment imaginer qu'elle atteindrait aux régions du soprano-sfogato? Verdi ne s'y est pas trompé, lui, et dès qu'il eut entendu Mme Lauters, il n'en demanda pas d'autre pour le rôle de Léonore. Le public a fait comme le maestro, et dès le premier air, dès les premières notes, il avait adopté la nouvelle venue, qui lui plaisait précisément à cause des qualités nouvelles et imprévues qu'elle apportait. Si Mme Lauters se fût préparée de longue main au grand genre lyrique, si elle en eût recueilli soigneusement toutes les conventions, toutes les habitudes, elle eût peut-être beaucoup moins réussi. Avec elle le grand genre s'est montré plus naturel, plus simple et souvent plus touchant qu'on n'avait coutume de le voir, et on n'a pas résisté à la séduction de cette ingénuité pathétique. »

Mme Borghi-Mamo avait été également applaudie dans le rôle de la bohémienne Azucena, malgré le changement d'idiome. Gueymard et Bonnehée luttaient sans désavantage marqué contre le souvenir très proche de Mario et de Graziani. Ainsi parti, *le Trouvère* atteignait sa centième représentation en 1863, et sa deux centième en 1872.

La Traviata, mélodrame sérieux en 3 actes de Piave, représenté au théâtre de la Fenice de Venise le 6 mars 1853, interprété par Graziani, Varesi et Mme Salvini-Donatelli, n'eut pas un succès aussi immédiat ni aussi franc que *le Trouvère* ou *Rigoletto.* Le compositeur put même croire que la pièce était tombée. Le lendemain de la première, il adressait à l'un de ses intimes, Emanuele Muzio, ce billet laconique, mais significatif : « *La Traviata* a fait four hier soir. Est-ce ma faute ou celle des chanteurs?... L'avenir prononcera. »

C'était bien la faute des chanteurs : Graziani enroué, Varesi grincheux, la Donatelli douée d'un tel embonpoint que sa situation devenait grotesquement invraisemblable. On s'esclaffa dans la salle quand le médecin vint diagnostiquer, au quatrième acte, la consomption de cette robuste commère. Ajoutez à ces invraisemblances paradoxales de si fâcheuses dispositions de la part de tous les interprètes que Verdi dut répondre assez rudement à Varesi qui venait lui offrir en fin de représentation des condoléances suspectes : « Gardez-les pour vous et vos camarades qui n'avez pas compris la musique. »

Un an plus tard *la Traviata* était reprise à Venise même, au théâtre San Benedetto, avec la Spezia, Landi, Colletti, et la pièce allait aux nues. Le public ratifiait d'avance cet excellent jugement de Monaldi réunissant les trois œuvres à succès de Verdi, *Rigoletto, il Trovatore, la Traviata,* dans la même apothéose : « Ciascuna di queste tre opere, presa separamente, rappresenta un capolavoro del suo genere : abbraciate insieme esse costituiscono la gloria musicale di un secolo. Se il *Rigoletto* è la più bella, il *Trovatore* è la più popolare, la *Traviata* è certo la più originale è commovente. »

La Traviata, acclamée chez nous en 1856 quand elle parut sur la scène du Théâtre-Italien avec Mme Piccolomini, Mario et Graziani, puis en 1864 au Théâtre-Lyrique, sous le titre de *Violetta,* pour les débuts de Christine Nilsson encadrée par Monjauze et Lutz, trouva à cette date une dernière résistance dans la critique. Henri Blaze de Bury, dans la *Revue des Deux Mondes,* définit *la Traviata* « une des plus médiocres sinon la plus médiocre partition du maître ». Il la dénonçait comme en parfait désaccord avec le sujet de la pièce de Dumas fils : « La pièce cause, observe, raille, amuse et s'amuse; la musique niaisement prend tout au sérieux. Tandis que l'une analyse au microscope les infiniment petits de l'actualité, l'autre contemple les étoiles, récite, déclame et se répand en éplorations tragiques de Juliette et d'Ophélie à propos d'une aventure où l'idéal n'a rien a faire et qu'on pourrait simplement appeler le cas de M. Armand Duval et de Mlle Marguerite Gautier. » Et il concluait : « A tout prendre, le théâtre de M. Alexandre Dumas fils tire sa principale force de l'ironie; or la musique n'ironise pas. Je doute qu'il existe au monde un sujet plus antimusical que cette *Dame aux Camelias;* mais, en admettant qu'une telle partition fût possible, un seul homme était capable de l'écrire en se jouant : M. Auber... »

La postérité a justement pris le contre-pied de la boutade grincheuse de Henri Blaze de Bury. Ce qu'elle aime dans la partition de *la Traviata,* c'est sa profonde humanité. Elle est reconnaissante à Verdi de n'avoir pas « ironisé » un sujet grave qui, aussi bien, avait fait verser à Dumas fils de vraies larmes. La simplicité de facture de l'œuvre l'a empêchée de vieillir, au moins dans ses parties principales, le brindisi du premier acte, le duo d'amour de Rodolphe et de Violetta, le cantabile de d'Orbel, l'acte final tout entier, autant de pages sorties d'une inspiration parfois élémentaire, mais qui n'en sont pas moins profondément émouvantes.

Quant au livret, le critique de *la Revue* s'indignait également qu'il fût joué en costumes de la Régence. Il accusait les costumes d'augmenter le trouble des esprits en soulignant « les vulgarités prétentieuses de la musique et les inepties de la traduction, qui dépasse en excentricités grotesques les plus beaux

monuments du genre, où vous entendez, par exemple, des personnages du jardin Mabille ou du Château des Fleurs appeler Dieu : l'Eternel. » Mais là encore le critique se trompait, et le public prit très bien son parti de cette mascarade. Les héroïnes légendaires sont éternellement jeunes, éternellement applaudies, même sous le domino. Or la Dame aux camélias, sœur de Manon Lescaut, petite-fille de Marion Delorme, — car elle procède à la fois du roman de l'abbé Prévost et du drame de Victor Hugo, — appartient à cette famille des grandes amoureuses que le public ne voudrait pas condamner et qu'il ne songe guère à absoudre, car, en les regardant, il oublie tirades humanitaires et thèses philosophiques. C'est ainsi que la Dame aux camélias a gardé, même sous le déguisement de Violetta, toute la jeunesse de la passion et toute la poésie de la souffrance. Elle est aimée, et elle n'aime pas. Elle aime, et elle est méconnue. Elle connait enfin l'amour partagé, et elle meurt. Voilà toute son histoire.

La Traviata devait être suivie, à quatre années de distance, d'un ouvrage spécialement écrit pour notre Académie de musique, *les Vêpres Siciliennes*, opéra en 5 actes de Scribe et Duveyrier, représenté le 13 juin 1855, interprété par Gueymard, Bonnehée, Obin, Mmes Cruvelli et Sannier. La commande, pour employer le terme administratif, fut faite au compositeur déjà illustre à l'occasion de la seconde Exposition universelle. Il avait semblé, non sans raison, aux organisateurs de cette solennité, qu'il convenait d'offrir un grand spectacle de toute nouveauté et d'une réelle splendeur musicale aux hôtes de Paris, et que la France devait mettre une sorte de coquetterie à ne faire appel à aucun des représentants de notre école nationale. Le choix de la Surintendance des Beaux-Arts se fixa donc sur Verdi. Il était heureux. Ce qui devait l'être moins, ce fut le sujet du livret. Il était plus qu'étrange de s'adresser à un compositeur italien pour lui demander d'augmenter l'éclat d'une fête de la paix, et de lui donner à traiter un des plus barbares incidents de nos guerres d'Italie.

Emporté par sa préférence passionnée pour les situations violentes, Verdi ne fit aucune observation au point de vue du choix du sujet, vint à Paris pendant l'été de 1854 arrêter avec Scribe et Duveyrier le plan définitif des scènes et la coupe des morceaux, s'installa dans la banlieue, et, au début de l'automne, donna la copie des principales pages des *Vêpres Siciliennes*. Dans ces conditions on fixa la mise à l'étude au 1er octobre, et la première représentation aux environs du 1er février 1855. Le calcul était assez raisonnable, à trois ou quatre semaines près. La fugue d'une artiste, Sophie Cruvelli, déjà acclamée dans *Luisa Miller* sur la scène du Théâtre-Italien et que l'Opéra s'était attachée — ou plutôt avait cru s'attacher — au prix énorme pour l'époque de cent mille francs annuels, allait imposer au compositeur un fâcheux ajournement, en énervant l'attente du public. Les études de l'opéra de Verdi étaient commencées depuis une huitaine quand Paris apprenait brusquement, dans la soirée du lundi 9 octobre, que l'Académie de musique venait d'être forcée de rendre une grosse recette, Mlle Cruvelli, la Valentine des *Huguenots* affichés pour ce soir-là, « ayant, au mépris de toutes ses obligations, quitté Paris sans prévenir l'administration ». Les journaux de musique annonçaient quelques jours plus tard qu'on avait fait de vaines recherches pour savoir ce qu'était devenue Mlle Cruvelli, d'ailleurs sujette aux coups de tête, et qui avait déjà eu de sérieux démêlés avec les impresarii. Cette fuite inattendue rendant impossible pour le moment l'exécution des *Vêpres Siciliennes* entrées en répétition depuis le commencement du mois, Verdi avait annoncé officiellement le retrait de sa partition à l'administration de l'Opéra.

Celle-ci ne restait pas inactive et faisait opérer une saisie conservatoire sur le mobilier de l'appartement de la Cruvelli et une autre saisie-arrêt entre les mains de M. de Rothschild, son banquier, pour la garantie d'une somme de cent mille francs à laquelle était évalué provisoirement le préjudice souffert. On cherchait aussi à agir sur la fugitive, qui s'obstinait à ne pas donner de nouvelles, en la menaçant des représailles du public; la *France musicale* lui consacrait un article à la fois comminatoire et larmoyant d'une rédaction étrange, qui semble rédigé par quelque sous-Jules Janin : « Voilà un théâtre qui comptait sur elle, qui la payait plus richement que l'on n'avait jamais payé aucun artiste; voilà un musicien, Verdi, l'honneur et la probité même, celui-là, qui quitte tout exprès le pays de ses triomphes, l'Italie, pour venir consacrer à la cantatrice plus de six mois de son temps et les plus belles inspirations qu'il a pu trouver; voilà un poète, M. Scribe, qui taille un splendide rôle à cette femme dont le nom était devenu un talisman pour notre théâtre français : l'ingrate! elle a méconnu tout cela; et, brisant sans raison toutes ses amitiés, oubliant tout ce que l'on avait fait pour elle, pour sa gloire, pour sa fortune, elle s'en va, emportant toutes les espérances du poète et du musicien. Où pourra-t-elle chanter maintenant qu'elle ne soit poursuivie par les sifflements (*sic*) de tous ceux qui connaîtront cet acte inouï? Si le remords peut pénétrer dans les replis de son cœur, que Mlle Sophie Cruvelli fasse un retour sur elle-même, qu'elle plonge son regard dans l'avenir; elle sentira peut-être le rouge lui monter au visage, et elle reviendra d'elle-même au bercail. »

Il n'est pas certain que le remords ait pénétré « dans les replis du cœur » de la Cruvelli; mais la cantatrice jugea sans doute dangereux de prolonger une situation fausse; elle revint à Paris, fit de demi-excuses qu'acceptèrent avec une extraordinaire complaisance le gouvernement impérial, grand maître des théâtres subventionnés, l'administration de l'Opéra et le public, et reprit, au mois de novembre, les études des *Vêpres Siciliennes*. Verdi, au piano, dirigeait les répétitions. On escomptait un grand succès; il n'y eut qu'un accueil chaleureux, qui se maintint pendant la durée des représentations de la Cruvelli, mais déclina après le départ de la future baronne Vigier. On avait cependant applaudi non seulement tout le rôle d'Hélène, mais encore le grand air de Procida : « O toi, Palerme, ô beauté qu'on outrage! » la romance de Henri : « La brise souffle au loin, » le grand duo : « Quand une beauté toujours nouvelle, » le finale du 3e acte, ainsi que les airs de ballet qui tiennent une place importante dans la partition.

Alphonse Royer, dans son *Histoire de l'Opéra*, a donné une explication relativement plausible des demi-succès des *Vêpres Siciliennes* et aussi de *Don Carlos* dont nous aurons à parler bientôt : « En écrivant pour Paris ses *Vêpres Siciliennes*, Verdi prit le parti de modifier son style et sa manière. Sans rien abandonner de sa vigueur et de sa passion chaleureuse, il donna plus d'ampleur à sa déclamation, plus d'intérêt et de développement à son instrumentation, allant ainsi au-devant des critiques que les

esprits chagrins lui préparaient. Cette complaisance à se rapprocher de la tragédie lyrique, épave du passé, donna un produit mixte qui rencontra les éloges des professeurs de contrepoint, mais qui tempéra singulièrement l'inspiration et la fougue du maître. Ayant pour principale interprète Mlle Cruvelli, il ne put résister pourtant au plaisir de lui fournir un air brillant dans son ancienne manière, et il écrivit la *Sicilienne*, qui devint, par l'effet qu'y produisit la cantatrice, le morceau populaire de l'ouvrage. Je suis de ceux, continuait-il, qui trouvent que Verdi n'a pas été assez Verdi dans les deux opéras qu'il a destinés à notre scène. S'il l'avait été un peu plus, les *Vêpres*, ainsi que *Don Carlos*, brilleraient encore aujourd'hui au premier rang du répertoire. » La vérité c'est que tout n'est qu'heur et malheur au théâtre, et que la brusque désaffection pour certaines œuvres, du public d'abord le mieux disposé, tient généralement à des causes mystérieuses.

Les *Vêpres Siciliennes* ne tardèrent pas à traverser les Alpes, mais la censure italienne se montra plus intraitable que jamais. Le sujet du livret de Scribe et de Duveyrier, qui n'était cependant malencontreux qu'en France, lui parut inacceptable pour les auditeurs de la Péninsule. Il fallut adapter à la partition de Verdi un livret nouveau, emprunté aux annales portugaises, et la pièce fut représentée à la Scala de Milan, d'ailleurs sans grand succès, le 4 février 1856, sous le titre de *Giovanna di Guzman*.

Après les *Vêpres Siciliennes*, Verdi écrivit *Simon Boccanegra* pour la Fenice de Venise (12 mars 1857). L'œuvre, impatiemment attendue, reçut un médiocre accueil. La faute en fut, en partie, au livret de Piave, qui parut, à juste raison, incompréhensible. Une opposition assez claire domine cependant le poème. Le doge Simon Boccanegra et le vieux Fiesco sont pères tous deux : l'un a perdu sa fille et la retrouve, l'autre veut venger son enfant morte déshonorée par Simon. Voilà un constraste vraiment dramatique; mais Piave avait accumulé autour de cette situation maîtresse les épisodes obscurs ou grotesques, véritable amalgame de conspirations, de substitutions d'enfants, de coups de poignard, de reconnaissances, jusqu'au moment où le doge empoisonné par son favori Paolo, à qui il avait refusé la main d'Amelia, sa fille retrouvée, mourait en bénissant son enfant qu'il avait unie au fiancé qu'elle aimait.

Quand l'opéra fut joué pour la première fois (*Simon Boccanegra*, mélodrame sérieux en 3 actes, interprété par Negrini, Giraldoni, Vercellini, Echeverria et Mme Bendazzi). on applaudit quelques pages où le compositeur avait réussi à éclairer d'un rayon lumineux un livret constamment triste et noir, notamment le beau quartetto final. Mais l'œuvre ne se maintint pas sur l'affiche. Verdi cependant s'y était attaché comme on s'attache souvent aux enfants mal venus, et vingt ans plus tard, après avoir entendu à Cologne le *Fiesque* de Schiller si malencontreusement déformé par Piave, il chargea l'auteur de *Mefistofele* de remanier le poème. Ce travail accompli, il reprit la partition. Ce fut le *Simon Boccanegra* de 1881 (*Simon Boccanegra*, en un prologue et 3 actes, remanié par Arrigo Boito et interprété par Tamagno, Maurel, Salvati, Ed. de Reszké et Mme d'Angeri). L'expérience fut plus heureuse, et cette fois l'œuvre triompha avec M. Maurel. Aussi, quand celui-ci essaya de ressusciter le Théâtre-Italien de Paris, crut-il s'assurer une brillante série de représentations avec ce même ouvrage où il avait pour partenaires Mme Fidès-Devriès, Nouvelli et Ed. de Reszké (27 novembre 1883). Mais le public parisien se montra rétif. Notons en passant que c'est dans *Simon Boccanegra* que se fit entendre pour la première fois, à Paris, le 26 décembre de la même année, Mlle Litwinoff, appelée à devenir, sous le nom de Litvinne, une des plus remarquables cantatrices dramatiques de notre époque.

Après le double insuccès de *Simon Boccanegra* sous sa première forme et d'*Aroldo*, remaniement, nous l'avons dit, de *Stiffelio*, Verdi allait prendre une éclatante revanche avec *un Ballo in maschera*, mélodrame en 3 actes de Piave, représenté au théâtre Apollo de Rome le 17 février 1859, et interprété par Fraschini, Giraldoni, Bossi, Bernardoni, Mmes Dejean, Scotti et Sbriscia. Mais l'apparition de cette œuvre nouvelle fut précédée de vicissitudes extraordinaires, par suite des exigences de la censure napolitaine. L'œuvre avait été, en effet, destinée tout d'abord au théâtre de Naples, et Verdi venait d'arriver dans cette ville pour diriger les répétitions, quand le télégraphe transmit la nouvelle de l'attentat d'Orsini, dirigé contre Napoléon III et qui fit, devant l'Opéra de la rue Le Peletier, tant de victimes. Cet incident international, qui menaçait tous les souverains, mit en émoi la police de Naples. Le livret d'*un Ballo in maschera* était imité du *Gustave III* de Scribe et Auber, représenté jadis sur la scene française. Il montrait donc au théâtre le meurtre d'un roi. La police voulait qu'on changeât le nom des personnages, leur qualité et l'emplacement de la scène.

Verdi ayant refusé de se soumettre à ces exigences malgré les procédés comminatoires du duc de Ventignano, surintendant des théâtres royaux, qui lui réclamait deux cent mille francs de dommages-intérêts, la partition fut portée à Rome, le directeur du théâtre Apollo, Jacovacci, s'étant porté fort d'obtenir toutes les autorisations. La censure romaine fut effectivement un peu moins exigeante, et Verdi, plus conciliant de son côté, accepta que l'action fût transportée en Amérique et que le comte de Warwick, gouverneur de Boston, fût assassiné aux lieu et place de Gustave III. Dans ces conditions l'œuvre alla aux nues. Cette version américaine ne devait d'ailleurs pas être indéfiniment maintenue. La scène se passe aujourd'hui à Naples; cette transformation date de l'époque où l'œuvre fut représentée sur notre Théâtre-Italien (13 janvier 1861), et elle a persisté quand *un Ballo in maschera*, traduit en français par Édouard Duprez et devenu *le Bal masqué*, a été donné au Théâtre-Lyrique, le 17 novembre 1869.

Dans cette version définitive nous sommes donc non plus en Suède, mais à Naples, vers la fin du XVIe siècle. Le gouverneur, Richard, duc d'Olivares, administrateur paternel, mais passionné, prépare un bal où seront invitées toutes les beautés du pays. Elles feront cortège à celle qu'il aime d'un amour discret et respectueux, Amélie, la femme de son secrétaire René. Celui-ci vient le prévenir qu'on trame un complot contre sa personne; il y a des affiliés dans le palais même : Richard refuse de connaître les noms de ces traîtres, qu'il se verrait contraint de frapper.

Le tableau suivant nous conduit chez une sorcière que la police napolitaine a signalée au gouverneur et qu'il veut interroger. Toute la cour l'a suivi, et les horoscopes se succèdent. La consultation est un instant interrompue par l'arrivée d'une femme voilée. Pendant que les seigneurs s'écartent, Richard, demeuré aux aguets, entend Amélie, car c'est elle,

avouer à la nécromancienne qu'elle aime le duc et demander un philtre qui la guérisse de cet amour coupable. Ce philtre, elle le trouvera en allant cueillir à minuit une herbe magique dont le suc cicatrise le cœur et qui croît au milieu du champ des suppliciés. Après le départ d'Amélie, que seul a reconnue Olivarès, la sorcière prédit au duc qu'il mourra bientôt, frappé traîtreusement par un ami. Son meurtrier sera celui qui, tout à l'heure, lui touchera le premier la main... C'est René arrivé à l'improviste. « Cette fois, s'écrie Olivarès, je n'ai plus peur. Ce n'est pas René qui me trahira! »

Au champ des suppliciés, l'aventureux Olivarès est venu veiller sur Amélie. Et là, aux rayons de la lune, les deux jeunes gens s'avouent leur amour réciproque. Mais René surgit. Il est accouru pour prévenir le duc que les conspirateurs sont sur ses traces, ayant appris son équipée nocturne. Le duc disparaît après avoir confié à René Amélie voilée et lui avoir fait jurer de l'accompagner jusqu'à la porte de la ville sans chercher à voir ses traits. Il prête un serment solennel, mais les conjurés veulent voir les traits de l'inconnue. Amélie se dévoile. René, d'abord atterré, convie les ennemis du gouverneur à venir le lendemain chez lui pour recevoir une communication grave et emmène sa femme. Au rendez-vous, René déclare qu'il réclame le droit de tuer le duc, et, comme les conjurés protestent, on décide de s'en rapporter au sort. Amélie est contrainte à tirer de l'urne le billet fatal. Elle tire le nom de René.

Au dernier tableau, Amélie circule dans le décor du divertissement à travers les masques, pour prévenir Olivarès du danger qui le menace. En voulant le sauver elle le perd, car sa recherche le désigne sous son déguisement à la vendetta. René frappe le duc, mais, comme toutes les agonies d'opéra, celle-ci se prolonge assez pour qu'Olivares ait le temps de proclamer l'innocence d'Amélie avec son propre respect pour l'amitié jurée. Il expire en amnistiant son meurtrier.

La partition n'a pas d'ouverture, mais une courte introduction. Les morceaux les plus applaudis en France comme en Italie furent : au premier acte, le chœur d'entrée, la romance d'Olivares, le cantabile de René, la ballade du page qui implore la grâce de la sorcière; dans l'antre d'Ulrica, le trio pour soprano, ténor et contralto, la cantilène de Richard, un quintetto aussi dramatique et plus développé que le quatuor de *Rigoletto* et la strette vigoureuse du finale; au troisième acte, l'air pathétique de soprano, le duo passionné d'Amélie et de Richard, le trio pour soprano, ténor et baryton; au quatrième acte, le lamento de René, le quintette de l'invitation au bal, la gracieuse canzone du page, le duo entre Amélie et Olivares.

Un Ballo in maschera fut créé au Théâtre-Italien de Paris par Mario, Graziani, Mmes Alboni, Penco et Battu. Cette dernière remporta un des plus grands succès de sa carrière lyrique sous le travesti du page Edgard. Scudo a résumé l'impression produite alors, dans une des meilleures pages de son œuvre de critique et l'une des moins partiales, surtout si l'on songe à l'animosité qu'il avait toujours témoignée à Verdi :

« Le caractère général d'*un Ballo in maschera* diffère en beaucoup de points de celui qui a fait le succès des opéras connus de M. Verdi. Il est évident que le maître s'est préoccupé de modifier sa manière et qu'il a essayé de donner à son style brusque, hardi et violent, une tenue plus modérée, plus de variété et de souplesse dans l'aménagement des effets qui lui sont propres. L'orchestre particulièrement est traité avec plus de soin. On y sent le désir de fondre les couleurs extrêmes dans un discours plus soutenu et de rattacher les instruments à vent, surtout les instruments en cuivre, dont M. Verdi fait un si grand abus, aux instruments à cordes, qui sont le fondement de toute bonne orchestration, par des couleurs intermédiaires et adoucissantes... Cette heureuse modification dans la manière d'écrire de M. Verdi se révèle encore par des essais de marches harmoniques opérées par les basses, par une harmonie moins remplie d'unissons, mais avant tout par la création d'un caractère qui est entièrement nouveau dans l'œuvre de M. Verdi : nous voulons parler du jeune page Edgard. Tout ce que chante cet agréable adolescent est plein de grâce et de fraîcheur. C'est comme un rayon furtif de gaieté qui vient adoucir la figure sévère et effleurer les lèvres frémissantes du compositeur lombard, cet Espagnolet de la musique. » Il est certain, en effet, que le rôle d'Edgard donnait une note tout à fait nouvelle dans l'œuvre de Verdi, et, quarante ans à l'avance, annonçait *Falstaff*.

Pendant plus d'un quart de siècle, Verdi, le compositeur italien par excellence, le musicien national, ne devait donner aucun opéra aux théâtres de la Péninsule. Il écrivit *la Forza del destino* pour la Russie, *Don Carlos* pour la France, *Aïda* pour l'Italie, et c'est seulement en 1887 qu'*Otello* fut joué à la Scala de Milan.

La Forza del destino, mélodrame sérieux en 4 actes de Piave, fut représenté au théâtre impérial italien de Pierre le Grand, le 10 novembre 1862. Malgré une interprétation remarquable, Tamberlick, Graziani, De-Bassini, Angelini, Mmes Barbot et Nantier Didiée, la pièce ne remporta qu'un succès d'estime, et aucune de ses pages n'est devenue populaire. A vrai dire, Verdi a rarement travaillé sur un plus médiocre poème que le livret tiré par Piave d'un drame de don Angel Saavedra, très applaudi en Espagne. C'est un tissu de péripéties terrifiantes dont l'accumulation, supportable *tra los montes* et dans une composition ayant la saveur du terroir, parut grotesque sur la scène lyrique. On lui fit un accueil meilleur à la Scala de Milan, en 1869, mais assez froid à la salle Ventadour en 1876, en dépit de l'assistance que lui prêtaient Mmes Borghi-Mamo et Reggiani, MM. Aramburo, Pandolfini et Reggiani.

Peu s'en était fallu cependant que *la Forza del destino* fût exposée à un nouvel échec en abordant notre Académie de musique. On négocia en 1865 pour risquer cette partie. Finalement, Emile Perrin, qui était un administrateur avisé, peu soucieux de remonter les courants, préféra traiter avec le compositeur pour une œuvre nouvelle à livrer au moment de l'Exposition universelle de 1867. Ce fut en effet pour ce rendez-vous des nations où Paris allait être réellement l'auberge du monde, que Verdi composa la musique d'un poème tiré du drame de Schiller, *Don Carlos,* opéra en 5 actes de Méry et Du Locle, représenté le 11 mars 1867. Les études avaient commencé en août 1866. Un procès engagé avec la basse, Belval, qui se trouvait mal partagé dans la distribution, causa quelques ajournements. Enfin Mmes Marie Sasse et Gueymard, MM. Faure, Morère, Obin et David présentèrent l'œuvre au public devant une salle remplie par toute la cour des Tuileries. Il y eut du recueillement, mais peu d'enthousiasme, et Verdi ne se fit

aucune illusion : « Ieri sera, écrivait-il à un ami, *Don Carlos* non ebbe il successo che io speravo. Potrebbe darsi che nell' avvenire le mie esigenze fossero appagate, ma io non ho tempo d'aspettare e parto stasera per Genova. » Souffrant et d'ailleurs sourdement irrité, il partit en effet pour Gênes prendre possession de sa nouvelle et somptueuse acquisition du Palais Doria, après avoir indiqué quelques coupures importantes.

En réalité, le public avait été dérouté par un travail de transformation qui nous paraît aujourd'hui bien modéré, mais qui n'en faisait pas moins le plus grand honneur à Verdi. La critique, alors extraordinairement routiniere, n'en croyait pas ses oreilles. La *Semaine musicale* dénonçait Verdi comme un anarchiste de l'art : « Dès lors que l'on supprime toute espèce de plan, toute ordonnance des parties d'une œuvre, on crée l'anarchie dans l'art, le désordre et la mort. Il n'y a pas de raisonnement qui tienne; l'intelligence se refuse à voir clair là où n'est pas la clarté. Lui porter un défi pareil, c'est une chose insensée. L'intelligence a ses lois inviolables. Elle autorise la transformation des procédés de l'artiste, elle accorde à Wagner d'exécuter son œuvre autrement que Rossini, mais elle lui fait sommation en même temps d'avoir à conformer ses idées à un plan raisonnable. Le trouble qui a été remarqué dans la partition de *Don Carlos* n'a pas d'autre cause. C'est la mélopée interminable qui répand sur la partition ce ton gris d'où naît une lassitude mortelle. »

Théophile Gautier, aussi dérouté, car il était très attaché à l'ancienne forme de l'opéra et y voyait un cadre immuable, fit une analyse de caractère mixte qui ne pronostiquait pas à la pièce la fortune d'une œuvre vraiment verdienne. L'application du nouveau système l'avait profondément troublé, et il ne plaidait guère que les circonstances atténuantes : « Au premier acte, écrivait-il, on ne rencontre qu'un chœur de chasse et un duo d'amour entre Don Carlos et Elisabeth. La chanson du *Voile*, que chante avec une finesse extrême Mme Gueymard au second acte, sera, croyons-nous, tout ce que la vogue populaire pourra recueillir dans cet opéra d'un genre si élevé; la conversation entre Posa et la reine est un charmant caquetage, d'une légèreté délicieuse; dans ce même acte, un nouveau duo entre Carlos et Elisabeth, supérieur encore au précédent et conçu dans la forme italienne. Le final du troisième acte a déjà sa réputation faite : il existe peu de morceaux en musique qui contiennent une aussi puissante sonorité, où les différentes parties soient enchevêtrées avec autant de hardiesse, où les constrastes se juxtaposent avec plus d'énergie et de netteté. Les quatre parties des chœurs, le septuor des personnages principaux, l'orchestre, la bande militaire sur le théâtre, suivent chacun leur chant, qui se confond en un éclat formidable. La plainte des députés flamands, exprimée à l'unisson par des basses-tailles, produit aussi un grand effet. Le duo de Philippe II et du grand inquisiteur, qui occupe presque tout le quatrième acte, est d'une grande hardiesse : cette conversation politique et religieuse n'était pas aisée à mettre en musique, mais Verdi s'en est tiré magistralement; il y a des détails très intéressants dans l'accompagnement, où domine la profonde sonorité du contrebasson. Un air d'Elisabeth brille au cinquième acte; les angoisses de l'amour contenu y éclatent avec une passion poignante. » On remarquera que Th. Gautier oublie de signaler la page maîtresse de l'œuvre, l'arioso de Philippe II : « Je dormirai sous cette froide pierre. »

Don Carlos n'obtint pas plus de quarante-trois représentations à Paris; sa carrière fut encore plus courte à Covent-Garden. En revanche, remanié et réduit en quatre actes, il fut applaudi à la Scala de Milan et inscrit au répertoire des troupes italiennes, sans avoir jamais obtenu cependant toute la faveur que semblait mériter ce pas en avant.

Quatre ans devaient s'écouler entre les représentations de *Don Carlos* et la première d'*Aida*, qui eut lieu le 24 décembre 1871 sur la scène du Théâtre-Italien du Caire. Ce théâtre, qu'avait fait construire Ismaïl-pacha, était inauguré depuis le mois de novembre 1869, quand le khédive, qui avait des prétentions de Mécène d'ailleurs justifiées, fit demander à Verdi à quelles conditions il se chargerait d'écrire une partition de grand opéra sur un livret qui lui serait fourni. Le maestro réclama vingt mille livres sterling, qui furent immédiatement accordées, et reçut le canevas d'*Aida* dû à l'égyptologue Mariette-bey. Le sujet lui ayant convenu, on signa le traité définitif. Quant à la mise au point du livret, une lettre de Camille du Locle fournit des précisions absolues. Il y est dit, en réponse à une assez sotte polémique engagée par une partie de la presse italienne : « La donnée première du poème appartient à Mariette-bey, le celèbre égyptologue. J'ai écrit le livret, scène par scène, réplique par réplique, en prose française, à Busseto, sous les yeux du maestro, qui a pris une large part à ce travail. L'idée du finale du dernier acte, avec ses deux scènes superposées, lui appartient particulièrement. Traduire cette prose en vers italiens a été la tâche de M. Ghislanzoni. Il l'a très correctement indiqué en écrivant simplement sur la partition : *Versi di Ghislanzoni*. Ces vers, la musique écrite, ont été traduits à leur tour pour les représentations françaises. » Et du Locle ajoutait spirituellement : « En tout état de cause, l'Italie n'est-elle pas assurée de garder dans *Aida* une part qui est la bonne et même qui est tout? L'an dernier, ici (à Rome), aux Marionnettes, j'ai vu jouer *Aida* sans musique; l'œuvre y perdait étrangement, je l'avoue sans fausse modestie pour la France comme pour Mariette et pour moi. »

Il convient d'ajouter que costumes et décors furent préparés à Paris et se trouvèrent même enfermés avec les assiégés pendant quatre mois, cas de force majeure qui retarda la présentation de l'œuvre, dont la première aurait dû être donnée au Caire à la fin de 1870. Il s'ensuivit un ajournement d'une année, qui ne causa aucune impatience au compositeur. Verdi était simple et consciencieux. Il est édifiant de citer à ce sujet un passage de la lettre qu'il écrivait, le 9 décembre 1871, à son ami le critique Filippo Filippi, après avoir appris qu'il se disposait à faire le voyage du Caire dans un but professionnel :

« Cela vous semblera étrange autant qu'on le puisse dire; mais pardonnez-moi toutes les impressions de mon âme. Vous au Caire!... Mais c'est une des plus puissantes *réclames* (en français dans le texte) que l'on peut imaginer pour *Aida*. Et il me paraît que l'art envisagé de cette façon n'est pas de l'art, mais un métier, une partie de plaisir, une chasse, une chose quelconque après laquelle on court, à laquelle on veut donner sinon le succès, du moins la notoriété à tout prix. Le sentiment que j'en éprouve est celui du dégoût et de l'humiliation. Je me rappelle toujours avec joie les premiers temps de ma carrière, alors que, sans presque un ami, sans que personne parlât de moi,

sans préparatifs, sans influence d'aucune sorte, je me présentais au public avec mes œuvres, prêt à être exécuté, et bien heureux si je pouvais réussir à donner quelque impression favorable. Maintenant quel apparat pour un opéra! Journalistes, choristes, directeurs, professeurs, etc., tous doivent apporter leur pierre à l'édifice de la réclame et former ainsi un ensemble de petites choses qui n'ajoutent rien au mérite d'une œuvre et qui en obscurciraient plutôt la valeur si elle en a. Cela est déplorable, profondément déplorable. »

Le soir de la première représentation (un dimanche), l'orchestre était conduit, au théâtre du Caire, par Bottesini; les solistes étaient Mmes Pozzoni-Anastasi (Aida), Grossi (Amnéris), MM. Mongini (Radamès), Medini (Ramfis), Costa (Amonasro), Steller (le roi). Six semaines plus tard l'œuvre était donnée à la Scala de Milan (7 février 1872) avec Mmes Teresina Stolz et Waldmann, MM. Fancelli, Pandolfini et Maini. Quand *Aida,* qui avait déjà fait son tour d'Europe, fut enfin montée à Paris (22 avril 1876, Théâtre-Italien, direction Escudier, deux premières représentations dirigées par Verdi, les autres par Muzio), la distribution fut la suivante : Mmes Stolz et Waldman, MM. Masini, Pandolfini, Medini, Ed. de Reszké. A l'Opéra, quand l'ouvrage fut représenté avec le poème français de Camille du Locle et de Charles Nuitter, les interprètes composaient ce remarquable ensemble : Mmes Gabrielle Krauss et Bloch, MM. Sellier, Maurel, Boudouresque, Menu.

Le succès fut aussi considérable à Paris qu'au Caire et — fait assez rare surtout dans le répertoire de Verdi, dont la musique n'a pas toujours bénéficié des scénarios — on ne sépara pas la partition du poème. Celui-ci est simple et clair. C'est une variante de *Bajazet,* ou plutôt un *Bajazet* à grand spectacle. Le jeune général égyptien Radamès est aimé à la fois de la princesse Amnéris, fille du roi, et de la princesse éthiopienne Aida, beauté cuivrée que le Pharaon retient en esclavage. Cependant Amonasro, le père d'Aida, est envoyé en campagne pour reconquérir sa fille. Il est défait par Radamès et même capturé; mais il a pris soin de revêtir le costume d'un simple officier, et Aida seule a pénétré le secret de son déguisement. Radamès, qui aime Aida, intercède pour les compatriotes de la belle captive et obtient la grâce des prisonniers, malgré les observations des prêtres ennemis d'une vaine clémence. Mais le Pharaon lui impose la main de sa fille Amnéris. La veille des noces, Amnéris et ses compagnes viennent prier au bord du Nil dans le temple d'Isis, tandis qu'Aida cherche Radamès le long du fleuve. C'est Amonasro qu'elle rencontre. Le souverain déchu avertit sa fille qu'il a ourdi un piège pour tailler en pièces l'armée égyptienne. La réussite du plan est infaillible si Aida obtient de Radamès la confidence du chemin que doit prendre l'armée. Le général laisse surprendre son secret; Amonasro, caché, l'entend et fuit à travers la campagne. Au même instant Amnéris, les prêtres et les soldats sortent du temple. Radamès, désespéré d'avoir trahi sa patrie, se livre aux justiciers après avoir fait échapper Aida.

La loi est formelle : Radamès doit mourir. Les prêtres prononcent la sentence. Il sera muré vivant dans un caveau du temple de Phtâ. Cependant Amnéris l'adjure de se laisser sauver (... *Ecoutez, Bajazet, je sens que je vous aime!*) en devenant son époux et l'associé au sceptre du Pharaon. Il reste fidèle à son amour. On le descend dans la crypte du temple; là il retrouve Aida, et les deux amants expirent, comme Roméo et Juliette, mais dans une ambiance plus lyriquement décorative, car au-dessus de leur agonie les prêtresses de Phtâ mêlent leurs chants et leurs danses.

Les morceaux les plus applaudis sur toutes les scènes où l'œuvre a fait de brillants passages et de nombreuses rentrées sont le prélude, la romance de Radamès, *O céleste Aida,* d'une belle envolée lyrique, le trio dramatique d'Amnéris, de Radamès et d'Aida, commencé en duo entre le guerrier et la princesse éthiopienne, l'air d'Aida, la scène de la remise de la bannière, l'invocation au Feu bienfaisant, au premier acte; — le chœur de femmes et le duo des deux princesses, au premier tableau du deuxième acte, et, dans le tableau suivant, la marche triomphale entonnée par les grandes trompettes à la romaine et brillamment terminée par une habile juxtaposition des trois thèmes principaux; au troisième acte, à l'ombre du temple d'Isis, la rêverie d'Aida sur un trémolo de flûtes avec dessin de hautbois, le duo sauvage entre Aida et Amonasro, dont une certaine vulgarité ne dessert pas le relief, le tendre duo entre Aida et Radamès : au quatrième acte, la scène du jugement traitée d'une façon souverainement originale, en grande fresque, et la fureur impuissante d'Amnéris; au dernier tableau, l'agonie lyrique : « O terre, adieu! » chant d'amour et de mort rappelant les vers de Victor Hugo, ce Verdi poétique :

> La mort et la beauté sont deux choses profondes
> Qui contiennent tant d'ombre et d'azur, qu'on dirait
> Deux sœurs, également terribles et fécondes,
> Ayant la même énigme et le même secret...

Quant au sens intime de la partition, voici comment Reyer le définissait après la première exécution d'*Aida,* au point de vue de la technique musicale : « A ceux qui nient le mouvement en musique, M. Verdi vient de répondre comme le philosophe de l'antiquité : il a marché. Certes! l'ancien Verdi subsiste encore; on le retrouve dans *Aida* avec ses exagérations, ses brusques oppositions, ses négligences de style et ses emportements. Mais un autre Verdi, atteint de germanisme, s'y manifeste aussi, usant, d'une manière fort habile, avec une science et un tact qu'on ne lui soupçonnait pas, de tous les artifices de la fugue et du contrepoint, accouplant les timbres avec une ingéniosité rare, brisant les vieux moules mélodiques, même ceux qui lui étaient particuliers, caressant tour à tour les grands récits et les longues mélopées, recherchant les harmonies les plus nouvelles, les plus étranges quelquefois, les modulations les plus inattendues, donnant à l'accompagnement plus d'intérêt, souvent plus de valeur qu'à la mélodie même, enfin, comme le disait Grétry en parlant de Mozart, mettant parfois la statue dans l'orchestre et laissant le piédestal sur la scène. »

En ce qui concerne le sentiment poétique, on salua dans *Aida* un mérite nouveau et tout à fait caractéristique, l'emploi raisonné du pittoresque associé au dramatique; on y signala la premiere partition où Verdi se révélait peintre de paysage, la première où il posait le décor de ses personnages avant de les mettre en scène. Cette impression a été curieusement analysée par Théodore de Banville, dans son feuilleton du *National,* après l'exécution sur la scène du Théâtre-Italien. L'auteur des *Odes funambulesques* y admirait Verdi de révéler son génie sous cet aspect nouveau : « Ce qui précisément caractérisait ce créateur, c'est que, tout en acceptant comme une néces-

sité inéluctable les lieux communs, les bravades et les bravoures de la musique italienne, il était assez riche et assez fécond en imaginations mélodiques pour rester original et nouveau dans la vulgarité, et pour faire passer à travers ces cailloux sonores un flot pur et limpide qui les lavait, réfléchissait la lumière, et, s'il rencontrait un obstacle, jaillissait en gerbe et retombait tamisé en une brillante et subtile poussière de diamants. Aujourd'hui qu'il anime la pensée, fait parler dans son drame la symphonie, et veut que les voix de la nature, le tressaillement des choses muettes et l'harmonieux murmure de l'infini se mêlent aux bruits tragiques, il ne perd rien pour cela de son étonnante virtuosité ni de sa fécondité inépuisable, et il reste le grand créateur de mélodies qu'il était, même pour ceux qui ne voient rien au delà de cette beauté tout extérieure de l'art. »

Complétons cet historique d'*Aida* en rappelant une anecdote aussi authentique qu'invraisemblable et dont l'énormité paradoxale doit avoir réjoui l'humoriste très concentré qu'était Verdi. L'opéra paraissait définitivement établi dans la faveur générale (c'était en mai 1873), quand le compositeur reçut une lettre datée de Reggio et dont le signataire se plaignait d'avoir dépensé un total de trente-deux lires pour entendre deux fois *Aida* sans y trouver aucun plaisir : « C'est un opéra, concluait-il, dans lequel il n'y a absolument rien qui enthousiasme ou qui électrise, et, sans la pompe du spectacle, le public ne le supporterait pas jusqu'à la fin. Quand il aura fait salle comble deux ou trois fois, il sera relégué dans la poussière des archives. Vous pouvez maintenant, cher monsieur Verdi, vous figurer mon regret d'avoir dépensé en deux fois trente-deux lires; ajoutez-y cette circonstance aggravante que je dépends de ma famille, et que cet argent trouble mon repos comme un spectre effroyable. Je m'adresse donc franchement à vous afin que vous m'envoyiez cette somme. »

Courrier par courrier, Verdi chargea son éditeur de satisfaire ce solliciteur très ingénu ou très malin : « Pour sauver un fils de famille des spectres qui le poursuivent, je payerai volontiers la petite note qu'il me transmet... Il est bien entendu qu'il vous délivrera une petite contre-lettre dans laquelle il s'engagera à ne plus entendre mes opéras, de manière à ne plus s'exposer aux menaces des spectres et à m'épargner de nouveaux frais de voyage. » L'éditeur Ricordi croyait à une mystification; mais il ne tarda pas à se convaincre de la parfaite existence du correspondant mélomane, ou plutôt mélophobe. La somme offerte par Verdi fut échangée contre un reçu dont voici la clause préventive : « Il est convenu qu'à l'avenir je ne ferai plus de voyage pour entendre de nouveaux opéras du maître, à moins qu'il ne se charge entièrement des dépenses, quelle que puisse être mon opinion sur ses ouvrages. » On trouvera cette anecdote dans la biographie de Verdi par M. Pougin, biographie que nous avons mise plus d'une fois à contribution pour notre étude, ainsi que « la vie de Verdi racontée pour le peuple » par MM. Bragagnolo et Bettazzi.

Entre *Aida* et *Otello*, Verdi ne devait plus redonner au théâtre que la nouvelle version de *Simon Boccanegra* dont nous avons parlé; mais cet intervalle devait être marqué par l'exécution de la célèbre *Messe de Requiem*, qui s'imposa tout d'abord à l'admiration comme une de ces œuvres heureuses où un grand artiste ayant gardé toute la fleur et tout l'arome de son inspiration juvénile, y joint, dans la force de l'âge, la sobre énergie d'une pensée mûrie et sûre d'elle-même. Le nouveau et grandiose labeur de Verdi avait eu pour point de départ une idée noble et généreuse : celle de rendre un suprême hommage à Manzoni, au narrateur épique qui, dans ses *Fiancés*, avait approprié au goût latin les procédés du romancier de l'histoire d'Écosse et d'Angleterre, au dramaturge dont les vastes compositions, *Carmagnole* et *Adelghis*, avaient eu l'honneur d'être analysées avec les plus sensibles éloges par Gœthe octogénaire, devenu dans sa paisible vieillesse le plus clairvoyant des critiques.

A peine Manzoni était-il mort qu'une souscription nationale était ouverte pour lui élever un monument, et que Verdi, quittant sa villa de Sant' Agata, se rendait à Milan pour proposer au sénateur Belinzaghi, syndic de la ville, de composer un *Requiem* qui serait exécuté l'année suivante pour l'anniversaire de Manzoni. Le municipe convoqué d'office rédigeait une adresse de remerciements au maestro. Il était décidé que l'exécution du *Requiem* aurait lieu dans l'église choisie par le compositeur, que tous les frais seraient à la charge de la municipalité, enfin qu'on engagerait les plus grands chanteurs et instrumentistes de l'Italie à participer à cette solennité patriotique. Verdi répondait ainsi au sénateur Belinzaghi:

« Il ne m'est pas dû de remerciements ni par vous ni par la junte pour l'offre que j'ai faite d'écrire une messe funèbre pour l'anniversaire de Manzoni. C'est une impulsion ou, pour mieux dire, un besoin de mon cœur qui me pousse à honorer, autant qu'il m'est possible, ce grand homme que j'ai tant estimé comme écrivain et vénéré comme homme, et qui était un modèle de vertu et de patriotisme. Quand le travail musical sera assez avancé, je ne manquerai pas de vous faire savoir quels éléments seront nécessaires afin que l'exécution soit digne et du pays et de l'homme dont tous déplorent la perte. »

La plus grande partie de la *Messe de Requiem* fut écrite à Paris, pendant l'été de 1873. L'œuvre achevée, Verdi se rendit à Milan. On choisit pour cadre l'église de San-Marco. Le maestro indiqua comme solistes Mmes Teresina Stolz et Waldmann, MM. Capponi et Maini. Le compositeur se chargea de diriger lui-même cent instrumentistes et cent vingt choristes.

La solennité eut lieu le 22 mai 1874, devant une assistance venue non seulement de tous les points de l'Italie, mais de toutes les parties de l'Europe, et le succès fut immense. Il n'y eut pas d'autre audition à San-Marco; mais, à la demande du syndic, Verdi autorisa trois exécutions à la Scala; il en conduisit deux; la troisième fut confiée à Franco Faccio, le chef d'orchestre du théâtre. Les solistes étaient les mêmes. On acclama surtout, d'après le témoignage de la presse milanaise, le *Dies iræ*, l'Offertoire, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*.

Huit jours plus tard, la *Messe de Requiem* était exécutée sur la scène de notre Opéra-Comique avec les mêmes chanteurs.

On a dit souvent que la messe est un véritable drame, le plus pathétique et plus sublime de tous. Envisagée au point de vue supérieur, la messe des morts, en particulier, revêt le caractère d'une tragédie dont rien n'égale les poignantes émotions. Voilà ce que la grande âme de Verdi avait aperçu dans le texte liturgique. L'ouvrage, pour nous servir d'une association de mots chère à Victor Hugo, est tout à la fois « éblouissant et sombre ». Quelques puristes seulement affectèrent le dédain à l'égard du *Requiem*.

Ainsi en fut-il, en particulier, de Hans de Bulow, qui, ayant été cité parmi les voyageurs venus à Milan pour assister à cette audition sensationnelle, eut la petitesse de protester publiquement, et fit insérer dans les journaux une note ainsi conçue: « Hans de Bulow n'est pas au nombre des étrangers attirés à Milan par l'exécution du *Requiem.* » Il devait du reste reconnaître, plus tard, « qu'il avait alors l'esprit obscurci par un fanatisme d'ultra-wagnérisme ».

Arrivons aux deux grandes œuvres qui ont marqué la fin de la carrière de Verdi, *Otello* et *Falstaff*.

La première représentation d'*Otello* remonte à 1887 seulement (*Otello*, mélodrame sérieux en 4 actes d'Arrigo Boito, représenté à la Scala de Milan le 5 février 1887); mais jamais œuvre ne passionna plus longtemps d'avance la curiosité publique. Ce fut en 1881 que le maestro demanda a Boito de lui écrire un livret sur le drame célèbre de Shakespeare. Quelques mois plus tard le livret était prêt et le traité signé.

Alors, s'il faut en croire une anecdote racontée par Mme Stolz à l'un de ses amis, il se passa une scene mémorable.

« Nous sommes donc bien d'accord, aurait demandé Verdi, en mettant le contrat dans un des tiroirs de son bureau; ce libretto est ma propriété?

— Sans aucun doute, cher maître.

— Très bien! Puisqu'il en est ainsi, je ne veux plus désormais que personne m'en dise un seul mot : car il est tout à fait probable que je ne le mettrai jamais en musique. »

Et le maestro, donnant un tour de clef à son tiroir, se mit à parler de toute autre chose, si bien que depuis lors il put répondre aux questions indiscrètes posées sur l'*Otello*, ou plutôt sur le *Iago*, — car tel était le titre primitif de l'ouvrage, — qu'il ne savait rien, quant à lui, de toutes les intentions qu'on lui prêtait à ce sujet, sinon qu'il avait définitivement renoncé à écrire un nouvel opéra.

Quelle que soit l'authenticité de cette anecdote, la mise en œuvre d'*Otello* date des derniers mois de 1885. Les interprètes étaient MM. Tamagno, Maurel, Paroli, Navarrini, Limonta, Mmes Pantaleoni et Petrovich. Le succès fut éclatant. Reyer, présent à cette représentation, qualifiait l'œuvre, dans son feuilleton du *Journal des Débats*, « un des plus beaux drames lyriques qu'il puisse être donné d'entendre et d'applaudir », et il ajoutait : « Rien n'est encore décidé pour la représentation d'*Otello* à Paris. Si on devait nous le donner à l'Opéra, il serait impossible de ne pas songer à M. Victor Maurel, un des plus grands artistes de ce temps-ci, et à Mme Rose Caron, qui a toutes les qualités de voix, d'élégance et de charme indispensables à la personnification du poétique rôle de Desdémone. »

Ce vœu devait être exaucé en 1894. Le 12 octobre, l'affiche de l'Opéra (direction Bertrand et Gailhard) portait: *Othello*, drame lyrique en quatre actes, poème de M. Arrigo Boito, version française de M. Camille du Locle, musique de M. Verdi. Les interprètes étaient MM. Maurel, Saléza, Vaguet, Laurent et Gresse, Mesdames Rose Caron et Héglon. La presse était unanime à constater l'effet produit sur le public, surtout par le second et le quatrième acte. Verdi avait paru dans la loge du Président de la République avec les insignes de grand-croix de la Légion d'honneur, et, à la fin de la représentation, il s'était penché sur le bord de la loge directoriale en désignant modestement ses interpretes aux applaudissements du public. M. Delahaye avait dirigé les études des chœurs; M. Taffanel conduisait l'orchestre; la chorégraphie comprenait Mlles Van Gœthen et Monchanin en esclaves mauresques, Mlles Sandrini, Régnier et Boos en Grecques, et Mlles Violat, Blanc, Salle en Vénitiennes.

S'il y a dans *Otello* moins d'éclat et de flamme que dans *le Trouvère* et *Rigoletto*, on y trouve en revanche une facture serrée, une science et une conscience qui forcèrent les plus récalcitrants à s'incliner devant l'infatigable vieillard. Par une lente métamorphose dérivant de la méditation et d'un travail assidu, Verdi était devenu un musicien sobre, réfléchi, se préoccupant de mettre en valeur dans ses moindres nuances le texte qu'il avait choisi, avide de saisir l'expression juste des sentiments, de peindre des situations et des caractères. Sans trace de pastiche wagnérien, — le *leit-motiv* ne passe dans *Otello* que dans la pénombre, — le livret et la musique ne forment qu'un tout, et la partition est si intimement incorporée au poème qu'on ne saurait guere séparer les deux analyses. Contentons-nous donc d'indiquer brièvement quelle transformation le collaborateur de Verdi a fait subir au texte anglais.

Certains critiques ont jugé que Shakespeare n'avait pas assez expliqué les raisons qui font agir Iago. Ses froissements d'amour-propre, suivant eux, et sa jalousie envers le More et Cassio, ne rendent pas suffisamment compte des horreurs qu'il combine. M. Boito, sur ce point, a complété Shakespeare. Il a fait d'Iago une sorte de serviteur de Satan, d'adorateur du dieu du mal, d'effrayant « nihiliste » visant la destruction et la ruine, et, à la seconde scène du second acte, Iago se définit lui-même en ces termes : « Je crois en un Dieu cruel qui m'a créé semblable à lui, qu'en blasphémant je nomme; je suis un scélérat, car je suis homme; je sens en moi la fange originaire. »

Le rideau se lève, après quelques mesures, sur une plage de l'île de Chypre. Le premier acte de l'*Otello* originaire, qui se passe à Venise, a été, on le voit, complètement supprimé. Non seulement, du reste, M. Boito a modifié le type d'Iago, mais il en a usé assez librement avec le texte original, resserrant, condensant, modifiant la place et l'enchaînement de certaines scènes. Mais on peut dire qu'en tout ce travail il a été presque constamment guidé par un goût très sûr et très fin. Nous sommes donc sur une plage de Chypre où se presse une population terrifiée. Le vaisseau qui porte Othello et Desdémone lutte contre la tempête. Aux grondements de la foudre, aux déchirures des éclairs, répondent les vives répliques des chœurs qui se partagent la scène. Enfin, la galere amirale aborde, et Othello, debout sur l'escalier du rempart, pousse un cri de triomphe. Vient ensuite le dialogue ironique et câlin de Rodrigo, un prétendant éconduit par Desdémone, auquel le traître promet une prompte revanche, sur un dessin orchestral d'une insidieuse finesse. Le milieu de l'acte est musicalement rempli par un chœur, puis par la scène où Iago veut griser Cassio pour provoquer un scandale qui porte une première atteinte au bonheur d'Othello. Le naïf capitaine se laisse verser le vin : une querelle surgit; Cassio se bat d'abord avec Rodrigo, puis avec un autre officier, Montano, qui vient s'interposer. Seul Iago reste calme au milieu de l'orage déchaîné dans l'orchestre et sur le théâtre, et quand Othello accourt, attiré par le bruit, Cassio supporte tout le poids de sa colère : « Mon adorée éveillée de ses rêves!... Cassio, tu n'es plus capitaine! »

Le théâtre se vide, les instruments s'apaisent;

Othello reste seul avec Desdémone, et le premier acte se termine ou plutôt s'épanouit dans un suave et voluptueux duo d'amour, où la nouvelle épousée rappelle au sombre guerrier comment les premières tendresses leur vinrent aux lèvres : « *Et je t'aimai pour tes souffrances, — et tu m'aimas pour ma pitié.* » Félicité sans lendemain; car, dès le début du second acte, nous voyons Iago ourdir sa trame en conseillant à Cassio d'implorer l'intervention de Desdémone.

Ce second acte, qui se passe dans une salle basse du château, avec échappée sur les jardins, est rempli dramatiquement par les premieres tentatives d'Iago pour exciter la jalousie du More, la scène du mouchoir que ramasse le traître, l'angoisse d'Othello, la surprise inquiète, le douloureux apeurement de Desdémone. Musicalement, il contient de très belles pages : le Credo méphistophélique d'Iago, le duo de la jalousie et la scène à quatre personnages entre Othello, Desdémone, Emilia et Iago. Ce n'est pas un quatuor au sens scolastique du terme; c'est une conversation où la pensée de chaque interlocuteur est indiquée avec une fermeté magistrale. Citons encore, dans ce second acte, un chœur fort gracieux, surtout les adieux d'Othello à la gloire, page d'un accent pénétrant et d'une noble ampleur, et le fragment insidieux, tortueux, pourrait-on dire, où Iago raconte le rêve imaginaire de Cassio. L'acte se termine d'une manière pompeuse, légèrement vulgaire, mais dont l'effet sur le public devait être et a toujours été considérable.

Le troisième acte débute par un emprunt assez fidèle au texte shakespearien. Dans une salle du palais, Desdémone, souriante et rassurée, aborde le More, dont Iago vient d'exaspérer les soupçons. La phrase est charmante et d'une grande élégance de contour. Othello lui répond avec une feinte douceur jusqu'au moment où elle l'affole en lui parlant de Cassio. Il réclame le mouchoir perdu, le mouchoir qui avait « tout le pouvoir fatal d'une amulette ». Desdémone veut croire que c'est une feinte pour détourner sa requête. Mais bientôt la tempête éclate avec le contraste des éplorements de Desdémone : « Vois mes premières larmes... » et les brutales invectives d'Othello couronnées par une reprise, mais avec un accent tout autre, de la phrase initiale du duo.

Othello reste seul, mais autour de lui l'orchestre déchaîne toutes les angoisses de la douleur, tout le crescendo de la jalousie, jusqu'au cri final : « La preuve, la preuve! » Iago l'apporte, cette preuve, que le More redoute en l'appelant. Pendant qu'Othello écoute, caché derrière une draperie, il entretient Cassio de sa maîtresse Bianca; il décide même le jeune fanfaron d'amour à faire parade du mouchoir de Desdémone qu'il a trouvé dans sa chambre et qui lui paraît le gage de quelque mystérieuse bonne fortune... Le More a vu le mouchoir; Desdémone est condamnée. L'acte se termine par un ensemble de réputation un peu surfaite au point de vue lyrique. Devant l'ambassadeur Lodovico, Othello lit le décret du Sénat qui le rappelle à Venise, et en même temps il injurie Desdémone renversée sur les dalles. La foule pleure, gémit, s'associe aux angoisses de la compagne du More; mais Othello chasse l'ambassadeur et sa suite : « Fuyez tous Othello, et vous, mon âme, soyez maudite. » Au dehors montent les clameurs populaires : « Vive le lion de Venise! » pendant qu'Othello s'évanouit et que Iago murmure : « Le voilà, le lion! »

Le quatrième acte est court. Le rideau se lève sur la chambre de Desdémone. Il fait nuit : une lampe brûle devant l'image de la madone qui est au-dessus d'un prie-Dieu. Desdémone est triste jusqu'à la mort : elle fait étendre sur le lit sa robe nuptiale et adjure Emilia de l'ensevelir « dans les plis de ces voiles » s'il lui faut mourir la première. Puis, tandis que l'orchestre gémit sourdement, une mélopée lui monte aux lèvres : « Ma mère avait une pauvre servante, — belle et d'une âme aimante, — qui se nommait Barbara. — Son bien-aimé, un jour, l'abandonna. — Elle chantait souvent la chanson du Saule. » Et l'écho sinistre : « Saule, saule, saule! » la poursuit comme un glas. Brusquement elle se tait, congédie Emilia, la rappelle, la serre dans ses bras une dernière fois, et, restée seule, tombe aux pieds de la madone. Ici se place l'« Ave Maria », une des plus chastes inspirations de Verdi, une adorable prière d'enfant qui fait rêver à l'exquis lamento du texte shakespearien négligé. « Ceux qui instruisent les enfants s'y prennent avec douceur et ne leur imposent que des peines légères. Othello pouvait se contenter de me gronder comme eux; car, en vérité, je suis une enfant quand on me gronde. »

Desdémone s'endort. Othello paraît et traverse la chambre, tandis qu'un sombre dessin de contrebasses souligne sa pantomime de somnambule meurtrier. La mort de Desdémone est résolue; mais, avant de l'étouffer, il veut lui donner un baiser suprême, et elle s'éveille sous ses lèvres. Un rapide échange de répliques tour à tour brutales et affolées aboutit à deux accords d'une solennité funéraire : « Calme comme la tombe, » murmure Othello calme lui-même comme un justicier. L'assassin de Desdémone ne se reproche rien, et quand Emilia, accourue au bruit de la lutte, l'invective furieusement, il garde son implacable assurance. Mais peu à peu la vérité se fait jour. Iago avoue son forfait. L'ancienne tendresse remonte au cœur du More en flot débordant dont les violons modulent le rythme presque extasié, et Othello se frappe à son tour, moins pour se punir que pour rejoindre Desdémone : « Avant de te tuer, toi que j'adore, je t'embrassai. — Un baiser, un baiser encore. Ah! mourir sur un baiser! »

Aïda avait été accueillie dans la Péninsule avec une ferveur extrême. L'enthousiasme du public italien pour *Otello* — nous y avons déjà fait allusion — fut plus vif encore. Le compositeur avait eu son jubilé officiel, célébré le 17 novembre 1880 à Gênes, et auquel s'associèrent les deux mondes. Mais le jubilé populaire devait durer jusqu'à sa mort, et c'est peut-être le soir de la première représentation d'*Otello*, que le fils de l'humble aubergiste de Roncole toucha à une sorte d'apothéose. « Nul souverain, écrivait un témoin, M. Alfred Bruneau, ne connut jamais, je l'affirme, pareilles pompes, pareilles effusions affectueuses. Se figure-t-on les places encombrées d'arcs de triomphe, pavoisées de drapeaux et d'oriflammes! Et dans la salle bondée de spectateurs accourus de tous les pays, quel enthousiasme délirant, quelles furieuses acclamations, quels tonnerres de bravos! Les femmes, debout en leurs loges, hurlant, vociférant plus fort que les hommes, agitant des mouchoirs, envoyant des baisers au vieux batailleur qui, très calme, avec un sourire un peu sceptique, habitué à ces démonstrations, passe et repasse dix fois, vingt fois, trente fois de suite sur la scène, donnant la main à ses interprètes qu'il traîne après lui, processionnellement d'abord, et de plus en plus vite pour en finir, les faisant passer et repasser sans cesse

derrière la toile de fond, les ramenant toujours face au public, grappe humaine qui semble animée par le mouvement déjà vertigineux de quelque interminable et galopante farandole... »

Ce « sourire sceptique » noté au passage dans la mise en scène des rappels de théâtre, Verdi devait le garder au cours de toute son existence, parfois même en présence des manifestations politiques. Il ne semble pas qu'il ait fait montre de son titre de marquis de Busseto. Le titre qu'il préférait était celui d'administrateur de ce petit municipe de Roncole dont il fut le premier magistrat pendant plus de quarante ans.

Six ans après *Otello*, le 9 février 1893, *Falstaff*, mélodrame comique en 3 actes d'Arrigo Boito, interprété par MM. Garbin, Maurel, Paroli, Pini-Corsi, Pelagalli-Rossetti, Arimondi, Mmes Zilli, Stehle, Pasqua et Guerrini, était représenté à la Scala. Notons une particularité curieuse : c'est seulement après la représentation de *Falstaff* à l'Opéra-Comique, le 18 avril 1894, qu'*Otello* fut donné, comme nous l'avons dit, à Paris (Opéra, 12 octobre de la même année).

Falstaff, par la forme, était plus moderne encore qu'*Otello*. Plus de paroles répétées, hormis dans les ensembles; plus de formes surannées; mais le souci constant de peindre les caractères, de rehausser les phases de l'action dont tout le développement était suivi avec une fidélité scrupuleuse, ingénieusement commenté par une musique vivante et flexible. Renouvelé quant à la forme, Verdi s'était bien gardé, du reste, de rejeter l'héritage du passé, avec tous ses trésors de riche mélodie, de fantaisie et d'esprit, avec toutes les acquisitions séculaires et tous les raffinements traditionnels de l'art d'écrire. Issu d'un pays où avait toujours fleuri le sens du comique et du bouffon, il s'était comme imprégné de l'esprit scintillant des Cimarosa, des Guglielmi, des Paisiello, et de ce Rossini si magistral dans les scènes plaisantes du *Barbier* et dans les passages facétieux de *la Cenerentola*. De tout cela était résulté un ouvrage d'un ordre à part, d'un aspect singulier et caractéristique, mélange exquis d'inspiration et d'expérience, de fantaisie et de calcul.

Pour écrire son livret, M. Boito avait, en empruntant quelques détails aux deux parties de *Henri IV*, « filtré », si l'on peut s'exprimer ainsi, la poésie un peu chargée de scories de Shakespeare, en prêtant à l'ensemble plus de concision et de rapidité, de manière à placer en pleine et riche lumière la truculente figure issue d'une des plus puissantes imaginations qui furent jamais.

Le premier tableau du premier acte nous montre l'intérieur de l'auberge de la Jarretière. Falstaff boit avec ses deux compagnons Bardolphe et Pistolet. L'hôte réclame le prix de ses fournitures et menace de couper les vivres à l'intrépide vide-bouteilles. Falstaff songe à se procurer des ressources par un procédé qui ne choquait pas outre mesure les gentilshommes de la cour de Henri d'Angleterre. Il a jeté son dévolu sur deux riches matrones de Windsor, Mme Ford (Alice) et Mme Page (Meg), et les croit faciles à subjuguer. Elles seront ses trésorières « des Indes orientales et occidentales ».

Pistolet et Bardolphe approuvent le projet, mais refusent la commission. « Me prend-on pour un Pandarus de Troie? s'écrie Bardolphe. Je porte une lame au côté. » Avant de chasser les deux scrupuleux personnages, Falstaff confie ses missives amoureuses à un page, puis récite un monologue sur l'honneur, transposé du scénario de *Henri IV* : « Bélître, votre honneur vous remplacera-t-il le ventre? » Congédiés et battus, Pistolet et Bardolphe jurent de prendre leur revanche.

Le second tableau se passe dans un jardin, à la gauche duquel se dresse la maison de M. et de Mme Ford. Les deux femmes, Alice et Meg, se communiquent les épîtres qu'elles ont reçues, identiques comme deux exemplaires d'une même circulaire, et elles conviennent de punir le risible séducteur. Sur tout cela se brode l'amour du jeune Fenton pour Nannetta, la fille d'Alice Ford. Nannetta n'épousera pas, on en a déjà le pressentiment, le ridicule docteur Caïus, que M. Ford voudrait lui imposer pour mari.

Le premier tableau du second acte nous ramène à l'auberge de la Jarretière. Dans le texte de Shakespeare, Falstaff subit trois épreuves : l'enfouissement au fond d'un panier de linge sale qu'on va jeter à la Tamise, le déguisement en vieille sorcière que M. Ford rosse à coups de bâton, le travestissement en cerf. M. Boito a épargné au vieux sir John la deuxième mésaventure. Restent celles du panier et de l'hallali dans le parc de Windsor. C'est pour préparer la première de ces mystifications que l'honnête Mme Quickly s'entremet auprès de Falstaff, et, dans une scène traitée musicalement avec une finesse exquise, lui apporte, non sans maintes révérences comiques, les réponses combinées d'Alice et de Meg, lui peint le ravage imaginaire que ses lettres incendiaires sont censées avoir fait sur le cœur des deux femmes, et lui donne rendez-vous, entre deux et trois heures, dans la maison d'Alice Ford.

Au quatrième tableau, le plus comique et le plus varié, nous sommes dans une chambre de Mme Ford. Les commères, accompagnées de Nannetta et de Fenton qui continuent à deviser d'amour, se sont cachées pour jouir de la confusion de Falstaff. Il arrive superbement vêtu et chante la romance en vrai chérubin :

> Quand j'étais page
> Du sire de Norfolk, j'étais
> Si mince, que je flottais,
> Diaphane mirage
> Porté par la brise volage.

Ford arrive avec ses amis et bouleverse la maison pour trouver le galantin. Falstaff n'a que le temps de se cacher derrière un paravent; puis, tandis que le mari jaloux fouille le cottage et surprend Nannetta en tête-en-tête avec Fenton, les commères entassent le linge sale sur le chevalier blotti au fond d'une corbeille qu'on jette dans la Tamise.

Le dernier acte comprend deux tableaux d'inégale importance. Le premier est consacré tout entier aux velléités libertines et aux angoisses de Falstaff. La malicieuse Quickly est venue lui assigner un second rendez-vous, au nom d'Alice, dans le parc de Windsor, sous l'arbre d'Herne le Veneur, à la terrifiante légende. Falstaff hésite, mais l'amour et surtout sa cupidité l'emportent. Au dernier tableau, il attend, déguisé en cerf, sous l'arbre néfaste. Nannetta apparaît en reine de la nuit, et les sylphes, les farfadets, les elfes, répondant à son appel, viennent pincer, piquer, flamber le vieux galant qui demande grâce. Et tout finit par un mariage, absolument comme dans une comédie de Scribe, Fenton ayant mis à profit l'intermède pour revêtir les habits du docteur Caïus et faire bénir par le propre père de Nannetta son union avec l'ingénue, déjà aussi rusée que les plus fines commères de Windsor.

Un très bel ensemble fugué couronne l'œuvre :

Le monde est une farce.
Fou qui blâme son jeu.
De la sottise éparse
Il faut bien rire un peu.

De cette dernière œuvre de Verdi se dégage avec ampleur et puissance la persistante jeunesse du génie du compositeur. Une large et saine allégresse entraîne dans la même ronde endiablée Falstaff, Pistolet, les joyeuses commères, les maris jaloux. Est-il besoin de rappeler, outre les pages déjà citées, le joyeux badinage des commères au cinquième tableau, puis l'amusant récit par Quickly de son ambassade, tout le final du tableau du « panier », et, comme contraste avec la mascarade bouffonne du parc de Windsor, les scènes intimes et poétiques de Fenton et de Nannetta? Quant aux premiers interprètes de *Falstaff* à Paris, c'étaient, qui ne s'en souvient, MM. Maurel, Soulacroix, Clément, Belhomme, Barnolt, Mmes Landouzy, Grandjean, Chevalier et Mlle Delna, l'inoubliable Quickly.

Notre étude sur Verdi ne serait pas complète si nous n'ajoutions à la liste déjà si longue que nous avons donnée de ses œuvres, un certain nombre de compositions de valeur inégale, mais qu'il est toutefois intéressant de mentionner.

Verdi a laissé deux hymnes : *Suona la tromba,* hymne de Goffredo Mameli, composé en 1848, et l'*Hymne des Nations*, cantate écrite sur des paroles d'Arrigo Boito pour l'inauguration de l'Exposition universelle de Londres en 1862, et qui fut exécutée le 24 mai au théâtre de la Reine. La curiosité de cette œuvre, dont le succès ne fut pas très vif, malgré la virtuosité vocale de Mme Tietjens qui chantait le solo de soprano, était la juxtaposition dans le finale des trois motifs du *God save*, de *la Marseillaise* et du chant national italien. Rappelons d'ailleurs que les autres musiciens chargés de représenter leurs pays respectifs, Auber la France, Meyerbeer l'Allemagne, Sterndale Bennett l'Angleterre, ne furent pas beaucoup plus heureux. L'inspiration répond rarement aux commandes officielles.

Dans le catalogue de musique religieuse de Verdi, il faut ajouter à la *Messe de Requiem* un *Pater noster* pour chœur à cinq parties et un *Ave Maria* pour voix de soprano avec accompagnement de quatuor, exécutés pour la première fois le 18 avril 1880 dans un concert de la Société orchestrale de la Scala de Milan.

Trois autres pièces, un *Stabat Mater*, un *Te Deum* et des *Laudes à la Vierge* ont été exécutées pour la première fois sur la scène de l'Opéra de Paris le 7 avril 1898. On reconnaît l'imagination pathétique de Verdi et son goût pour la mise en scène musicale dans le *Stabat*. Le *Te Deum* est solidement établi sur un leit-motiv liturgique. Quant aux *Laudes*, elles ont été écrites pour quatre voix de femmes, sans aucun accompagnement orchestral. C'est une guirlande mélodique, souple et fleurie, dont le texte a été emprunté au dernier chant du *Paradis* de Dante. Chantées par Mmes Ackté, Delna, Grandjean et Héglon, elles furent bissées par acclamation.

La musique vocale de concert comprend six romances composées en 1838 : *Non t'accostare all' urna* (poésie de Vittorelli) : *More, Elisa, lo stanco poeta* (T. Bianchi); *In solitaria stanza* (Vittorelli); *Nell' orror di notte oscura* (C. Angiolini); *Deh! pietosa oh! addolorata* (poésie de Gœthe, traduction de L. Balestra).

Un album de six autres romances composées en 1845 : *il Tramonto* (A. Maffei); *la Zingara* (Maggioni); *Ad una stella* (A. Maffei); *lo Spazzacamino* (Maggioni); *il Mistero* (Romani); *Brindisi* (A. Maffei).

Il Poveretto, romance (Maggioni), 1847.

Stornello (1869).

L'Esule, chant pour voix de basse, poésie de Solera (1839).

La Seduzione, romance (Balestra), 1839.

Nocturne à trois voix (soprano, ténor et basse), avec accompagnement de flûte obligée.

La musique instrumentale se réduit à un quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, écrit à Naples et exécuté chez Verdi le 1er avril 1873.

Enfin, un assez grand nombre de compositions sont restées inédites et ont été perdues pour la plupart. La *Gazzetta musicale* de Milan en a donné l'énumération. De treize à dix-huit ans, époque à laquelle Verdi vint à Milan étudier le contrepoint, il écrivit une centaine de marches militaires, peut-être autant de morceaux symphoniques, très courts, pour église, théâtre ou concert, cinq ou six concertos ou airs variés pour le piano qu'il exécutait lui-même dans les concerts, beaucoup de sérénades, cantates, airs, non moins de duos, trios, et diverses œuvres pour l'église, parmi lesquelles un *Stabat*. Dans les trois années passées à Milan, il écrivit, en dehors de ses études de contrepoint, deux ouvertures qui furent exécutées dans un concert particulier, une cantate qu'il fit entendre dans la maison du comte Renato Borromeo, et divers morceaux, pour la plupart du genre bouffe, dont pas un ne fut instrumenté. De retour à Busseto, il écrivit des marches, des symphonies, des pièces vocales, une messe et un office de vêpres complet, trois ou quatre *Tantum ergo*, etc.

Parmi les compositions vocales se trouvaient les chœurs des tragédies de Manzoni à trois voix et *il Cinque Maggio*, du même poète, à voix seule.

C'est sur l'emplacement de la maison paternelle que Verdi passa les dernières années de sa vie, dans cette somptueuse villa de Sant' Agata autour de laquelle ce qu'il appelait « les revenus de son honnête travail » lui permirent de grouper une série de fermes dont chacune portait le nom d'un de ses opéras. Il y demeurait l'été. L'hiver, il résidait à Gênes. Cependant il avait gardé un appartement à Milan. Ce fut là qu'il succomba, le 27 janvier 1901, aux suites d'une congestion. La catastrophe, si imprévue qu'elle semblât, avait été cependant annoncée par quelques symptômes précurseurs. Une des dernières lettres de Verdi porte la date du 1er janvier de l'année où il devait mourir et fut adressée à son ami M. de Amicis. Le compositeur, parlant de sa santé, y disait : « Bien que les médecins prétendent que je ne suis pas malade, je sens que tout me fatigue. Je ne puis plus lire, je ne puis plus écrire, j'y vois peu, j'entends moins, et — ce qui m'afflige le plus, — les jambes ne me soutiennent plus. Je ne vis pas, je végète. Qu'est-ce que j'ai encore à faire dans ce monde? »

Malgré cet affaiblissement graduel, l'agonie fut des plus douloureuses. L'Italie entière prit le deuil, et les funérailles, célébrées le matin du 30 janvier, eurent lieu aux frais de l'État; mais on respecta les dernières volontés de l'illustre compositeur : « funerali modestissimi allo spuntar del giorno o del tramonto, senza fiori, senza musiche, senza discorsi, senza partecipazioni. » Il laissait aux artistes une maison de retraite qu'il avait fait construire pour eux près de la place d'Armes à Milan, dans un endroit salubre. Elle lui avait coûté cinq cent mille francs, et il en avait assuré

l'entretien par le placement d'un capital de deux millions et demi.

Le lecteur aura peut-être remarqué le développement que nous avons donné à l'analyse des livrets des derniers opéras de Verdi, littérairement très supérieurs à ceux dont il s'était contenté pendant la période la plus féconde de sa carrière. C'est qu'il y a là un indice caractéristique de l'évolution de son génie. Une situation dramatique lui suffisait autrefois; il lui fallait maintenant un texte précis, élaboré avec grand soin, auquel il pût mot à mot, en quelque sorte, juxtaposer sa musique. Le collaborateur rêvé, il l'avait finalement trouvé en M. Arrigo Boito. Et puisque nous ne devons, conformément au plan qui nous a été tracé, ne parler ici que des compositeurs disparus dont les premières œuvres sont antérieures à l'année des débuts dramatiques de Verdi, nous saisissons, d'autre part, avec empressement, l'occasion de mettre, exceptionnellement, en lumière la physionomie si attachante à double titre d'un artiste vivant, celui-là, et bien vivant. Remarquable lettré, versificateur plein de concision, de souplesse et d'éclat, M. Boito, tout en éprouvant l'influence dominatrice du maître, n'a-t-il pas, avec son *Mefistofele* qui date de 1868, écrit l'œuvre théâtrale la plus personnelle, la plus significative de la période « verdienne »?

Nous avons dit dans quelles conditions Verdi avait composé sa *Messe de Requiem* à la mémoire de Manzoni. Lors de la mort de Rossini (13 novembre 1868), Verdi avait suggéré l'idée d'un *Requiem* à écrire par « les compositeurs les plus distingués de l'Italie », suivant les termes de sa lettre à Tito Ricordi. Les treize parties de l'œuvre projetée (qui fut écrite en entier, mais non exécutée) furent distribuées à treize compositeurs suivant l'ordre suivant: *Requiem æternam* (Buzzola), *Dies iræ* (Bazzini), *Tuba mirum* (Pedrotti), *Quid sum miser* (Cagnoni), *Recordare* (F. Ricci), *Ingemisco* (Nini), *Confutatis* (Boucheron), *Lacrymosa* (Coccia), *Domine Jesu* (Gaspari), *Sanctus* (Platania), *Agnus Dei* (Petrella), *Lux æterna* (Mabellini), *Liberame* (Verdi). La caducité de Mercadante n'avait pas permis de le comprendre dans cette liste, malgré le désir de Verdi.

La série de noms réunis à l'occasion de ce premier *Requiem* indique assez bien quels étaient, très au-dessous de lui, les compositeurs italiens alors les plus en vue. Nous n'avons pas à parler de ceux qui appartiennent, par la date où ont paru leurs premiers ouvrages, à un chapitre antérieur à celui-ci (Ricci, Buzzola, Bazzini, Coccia, Mabellini, Nini, Petrella); mais il convient de retenir les noms de trois compositeurs dramatiques souvent applaudis, Cagnoni, Pedrotti et Platania, ainsi que ceux de Gaetano Gaspari et du théoricien Boucheron.

Ce dernier, né à Turin le 15 mars 1800, mort à Milan le 28 février 1876, fut maître de chapelle à Vigevano, puis à la cathédrale de Milan, pour laquelle il écrivit tout un répertoire de compositions religieuses correctes, mais dénuées d'originalité. Son œuvre importante, celle qui le fit recevoir membre des Académies de Sainte-Cécile de Rome, de Bologne et de Florence, est un remarquable ensemble d'ouvrages théoriques et didactiques: *Scienza dell' armonia; Corso completo di lettura musicale; Esercizio di armonia.* C'est surtout comme professeur et comme historien de la musique que mérite une mention spéciale Gaetano Gaspari, dont la vie (1807-1881) fut assez agitée et qui, outre de remarquables travaux d'érudition, a laissé un certain nombre d'œuvres religieuses d'une inspiration élevée et d'un excellent style.

Antonio Cagnoni eut au contraire une grande réputation de compositeur dramatique. Il était né à Godiacio (province de Voghera), le 8 février 1828. Il passa cinq ans au Conservatoire de Milan (1842-1847) dans les classes de violon, puis de composition. Encore sur les bancs de l'école, il écrivit deux petits opéras, *Rosalia di San Minieto* et *i Due Savojardi*, qui n'arrivèrent pas jusqu'au grand public, puis *Dun Bucefalo*, qui devait faire partie du répertoire de toutes les troupes italiennes. Le compositeur n'avait cependant que dix-neuf ans. C'est la seule de ses œuvres qui ait rayonné au delà de la Péninsule; encore ne fut-elle accueillie qu'assez froidement par notre public parisien. Si, par la suite, *Fiorata, le Valle d'Andorrea, il Vecchio della Montagna* échouèrent, *il Testamento di Figaro, Michel Perrin, Claudia, la Tombola, Papà Martin*, se maintinrent longtemps au répertoire. Il convient de remarquer que le livret de *la Tombola* est tiré de *la Cagnotte*, et celui de *Papà Martin* des *Crochets du père Martin.* Quant aux partitions, elles se recommandent, sinon par une grande fraîcheur d'invention et une instrumentation originale, du moins par une facilité parfois élégante, toujours gaie, à laquelle s'allie une certaine sensibilité dans le goût du sentimentalisme de notre ancienne comédie bourgeoise. N'omettons pas de signaler parmi les productions de Cagnoni, dans un genre tout différent, la Messe funèbre pour l'anniversaire de la mort du roi Charles-Albert.

La vogue de Pedrotti ne fut pas moindre que celle de Cagnoni, ni sa popularité moins considérable, avec une certaine supériorité dans la tenue générale de l'exécution, qui donne l'illusion du style. Né à Vérone en 1817, mort en 1873, et formé par un bon professeur, Domenico Feroni, il avait vingt-deux ans lorsqu'il fit jouer en 1830, au Théâtre Philharmonique de Vérone, un opéra *semi-seria, Lina*, qui eut une assez brillante carrière. Sa seconde œuvre, du même caractère, *la Figlia dell' arciere*, devait être jouée en 1844 à Amsterdam, où il séjourna comme chef d'orchestre du Théâtre-Italien. Sur trois partitions qu'il devait ensuite faire représenter en Italie, où il avait été rappelé comme *maestro concertatore* du Théâtre Philharmonique, puis du Teatro Nuovo, *Romea di Montfort* (1845), *Fiorina* (1851), *il Parrucchiere della Reggenza* (1852), ce fut la seconde qui reçut le meilleur accueil. Aux insuccès de *Gelmina* (1853) et de *Genoveffa del Brabante* (1854), tombés coup sur coup à la Scala de Milan, devaient succéder, avec des fortunes diverses, *Tutti in maschera*, un de ses meilleurs ouvrages, acclamé au Teatro Nuovo de Vérone (1856), *Isabella d'Aragona*, aussi chaleureusement accueillie au théâtre Victor-Emmanuel de Turin (1859), et *Mazeppa*, dont le départ fut aussi brillant sur la scène du Théâtre Communal de Bologne (1861), mais qui ne devait pas se maintenir au répertoire, tandis que *Guerra in quattro* de la Canobbiana de Milan (même année) était destinée à figurer au nombre des opéras-bouffes le plus souvent et le plus longtemps représentés sur toutes les scènes de la Péninsule. Mentionnons pour mémoire une assez médiocre *Marion Delorme* (1865), *il Favorito* (1870), et *Olema la Schiava* (1872). C'est surtout comme chef d'orchestre que Pedrotti devait prendre contact avec le public français lorsqu'il amena à Paris, à l'Exposition de 1878, l'orchestre des concerts populaires fondés par lui à Turin et qui donnèrent au Trocadéro une brillante série de représentations. *Tutti in maschera* ont cependant passé, et non sans succès, sur la scène de notre ancien Athénée, avec le titre de *les Masques.*

La musique de Pietro Platania ne se rattache pas à l'opéra-bouffe comme celle de Cagnoni et de Pedrotti. Elle a plus de prétentions artistiques. Platania, né à Catane le 5 avril 1828, et qui devait mourir chargé d'honneurs après avoir longtemps rempli les fonctions de directeur du Conservatoire de Palerme, a laissé plusieurs opéras, notamment *Spartaco* (1871), une symphonie funèbre à la mémoire de Pacini, une ode-symphonie pour chœur, orchestre et musique militaire, à l'occasion du voyage solennel du roi Humbert à travers l'Italie, en 1878, ainsi qu'un *Cours complet de canons et fugues de tout genre* et un *Traité rationnel et pratique d'harmonie*.

Aux noms des compositeurs dont nous venons de parler il convient d'en ajouter quelques autres, et tout d'abord celui de Filippo Marchetti, né à Bolognola le 24 février 1835. Brillant élève du Conservatoire de Naples, il donna en 1856 avec succès, au Théâtre National de Turin, l'opéra *Gentile de Varano*, qui fut suivi de la *Demente*, plus fraîchement accueillie sur la scène du théâtre Carignan. Établi ensuite à Rome, Marchetti ne put y faire représenter *le Paria* et se dirigea alors vers Milan, où il fit jouer en 1865, au théâtre Carcano, un *Romeo e Giulietta*, sur un poème de Marco Marcello. L'œuvre eut la plus brillante réussite, bien qu'on représentât au même moment le *Roméo et Juliette* de Gounod à la Scala.

Le compositeur devait donner sa pleine mesure avec *Ruy-Blas* (1869), qui rendit son nom populaire dans la Péninsule, à raison de son caractère tendre et passionné, d'un romantisme qui nous paraîtrait aujourd'hui un peu pâle. On lui doit encore *l'Amore allá prova* (Turin, 1873), *Gustave Wasa* (Milan, 1875) et *Don Giovanni d'Austria* (Turin, 1880, repris à Rome en 1885).

Amilcare Ponchielli, le compositeur d'opéras le plus populaire en Italie après Verdi, était né à Paderno Fasolare, près de Crémone, le 1er septembre 1834. Au point de vue de la vocation, ce fut un enfant prodige dans toute la force du terme, car il avait à peine neuf ans quand il devint le condisciple de Cagnoni au Conservatoire de Milan. Sa réputation fut commencée en 1856 par *i Promessi Sposi* sur un livret tiré du roman de Manzoni, continuée par le *Savojarda* (1861), *Roderico re de' Goti* (1864), *la Stella del monte* (1867). Mais une reprise de *i Promessi Sposi* (avec de grandes modifications), sur la scène du théâtre *dal Verme* de Milan, rendit l'auteur illustre en quelques jours (1872).

L'effet fut si considérable que la *Perseveranza* de Milan écrivait : « Le splendide succès d'*i Promessi Sposi* est une cause de joie pour tous, comme une de ces bonnes fortunes qui arrivent trop rarement; le premier et le plus content de tous est le maestro qui, après seize ans d'une trop modeste attente, voit enfin rendre à son talent la justice qui lui est due. »

Le Due Gemelle (1873 sur la même scène) furent chaleureusement applaudis. Mentionnons encore *il Parlatore eterno* (1873), *i Lituani* (1874), la cantate à Gaetano Donizetti, composée en 1875 pour la translation à Bergame des cendres de l'auteur de *la Favorite* et de son maître Mayr, *il Figliuolo prodigo* (1880), *Marion Delorme* (1885), mais surtout *Gioconda* (1876), tirée par M. Boito de l'*Angelo* de Victor Hugo, œuvre vibrante, pleine de passion, que l'on a jouée dans presque tous les théâtres italiens de l'Europe et de l'Amérique.

C'est également à M. Boito que Franco Faccio, né à Vienne en 1840, compositeur, professeur et chef d'orchestre, a dû le livret de son *Amleto*, qui, succédant à *i Profughi Fiamminghi*, partition audacieuse fort discutée, eut une destinée plus orageuse encore. Courtoisement accueilli à Florence, en 1865, cet *Hamlet* déchaîna une véritable tempête de sifflets à la Scala quand il y fut représenté le 9 février 1871. On accusait alors Faccio de tendances wagnériennes. Elles sont devenues un titre d'honneur pour sa mémoire. Mentionnons en outre ses *Sorelle d'Italia*, mystère écrit en collaboration avec M. Boito, et deux recueils de mélodies.

Nommons encore Vincent Battista, né à Naples en 1823, dont la fin fut assez malheureuse. Il est l'auteur d'*Anna la Prie*, de *Rosvina de la forest*, d'*Emo*, ouvrages peu originaux. On cite encore de lui un *Mudarra* joué à San-Carlo. Il a mis en outre en musique, pour voix de soprano avec accompagnement de piano, le cinquième chant de *l'Enfer* de Dante.

Donnons au moins les titres des œuvres d'Apolloni, *l'Ebreo*, et *Pietro d'Albano* que Venise, en 1856, accueillit avec faveur. Airoldi fit preuve de facilité et d'abondance mélodique dans son *Don Gregorio nell' imbarrazzo*. Bottesini et Braga, dont nous avons raconté les mésaventures théâtrales dans notre *Histoire du Théâtre-Italien de 1801 à 1913*, ont eu plus de succès comme instrumentistes que comme compositeurs. Nous avons dit, dans le même ouvrage, la fâcheuse fortune de *la Duchessa di San Giuliano* de Graffigna. Foroni mérite une mention élogieuse pour son ouverture en *ut* majeur. Catalani, mort jeune, s'était imposé à l'attention des connaisseurs avec *Dejanice, Edmea, Loreley*. Campana a fait représenter avec succès une *Esmeralda* à Saint-Pétersbourg. Le *Don Checco*, de Giosa, donné à Naples en 1850, a marqué parmi les grands succès de l'opéra-bouffe italien au XIXe siècle. Quelques-uns des très nombreux ballets de Giorsa ont eu une destinée non moins heureuse. N'omettons pas Miceli avec son *Convitto di Baldassare*, et son abondante contribution au genre de la musique de chambre et de la musique vocale, profane et religieuse; Usiglio et son *Educanda di Sorrento*... D'autres noms pourraient être cités. Mais, en réalité, à partir des premiers grands succès de Verdi, dont la date coïncide à peu près avec celle de la disparition de Donizetti, aucune œuvre de valeur exceptionnelle ne s'est produite en Italie de son vivant, sauf peut-être, nous l'avons dit, le *Mefistofele* de M. Boito, et sa grande ombre se prolonge sur la jeune école des véristes dont nous n'avons pas à nous occuper ici.

Albert SOUBIES, 1913.

VIII

LES CONTEMPORAINS

Par Giovanni MAZZONI

CORRESPONDANT DE « IL TEATRO ILLUSTRATO » ET DE « IL TEATRO D'ITALIA » DE MILAN

BOITO (Arrigo) naquit à Padoue, le 24 février 1842. Son père était un peintre italien, et sa mère, la comtesse Joséphine Radolinska, appartenait à la noblesse polonaise. Voilà pourquoi ses œuvres musicales ou poétiques ont la caractéristique d'une inspiration où fusionnent les sentiments du Nord et du Midi. C'est de son frère aîné, Camille, critique et nouvelliste, qu'il prit, dès son jeune âge, le goût de la poésie. En 1856, sa mère, restée veuve, alla demeurer à Milan, où il put fréquenter les classes du Conservatoire et étudier la composition avec Alberto Mazzuccato. Dans ses deux premières années d'études, le jeune Boito montra très peu de disposition pour la musique, et ce fut grâce seulement à l'opposition de son professeur qu'il ne fut pas expulsé du Conservatoire. Les classes finissant de bonne heure, dans la journée, il aimait, alors, à occuper ses loisirs à se nourrir des chefs-d'œuvre des littératures grecque et latine à la Bibliothèque de Brera. Ce travail lui fut très profitable. En 1860, il composa sa première cantate, *Il 4 Giugno* (le 4 Juin), qui fut jugée médiocre. En 1862, il en écrivit une deuxième, en collaboration avec Franco Faccio, *le Sorelle d'Italia* (les Sœurs d'Italie). Cette composition eut un tel succès que le gouvernement italien donna une bourse de deux ans aux deux jeunes *maestri* pour qu'ils pussent visiter les grandes capitales de l'Europe.

Boito en profita pour aller à Paris, en Pologne et en Allemagne, où il s'initia aux principes de la nouvelle école et aux réformes de Wagner. Il revint en Italie, en 1866, pour combattre sous les ordres de Garibaldi contre les Autrichiens. L'année suivante, il retourna à Paris, et il fit de brillants débuts dans la presse française, où il avait été accueilli avec la plus grande faveur, grâce aussi à la puissante recommandation d'Emile de Girardin.

Il avait travaillé, pendant ces dernières années, à un *Mefistofele,* — tiré des deux *Faust* de Gœthe, — où il met en scène certains épisodes du premier et conclut par un emprunt fait au second : l'épisode d'Hélène et la mort du héros. Le 2 mars 1868, cet opéra fut joué à la Scala. On l'accueillit très mal. Les critiques de ces temps trouvaient que « cet ouvrage est rempli d'étrangetés et de hardiesses poétiques intéressantes, mais qui s'adressent plutôt à l'imagination littéraire qu'au goût musical. Malgré sa couleur mystique, le poème est d'un réalisme choquant et d'une audacieuse crudité ». On le définissait, enfin, comme l'ouvrage « le plus bizarre qu'on ait vu sur la scène ».

La vérité est que Boito avait eu l'audace, singulière en son temps, de n'ignorer ni la musique allemande ni les réformes dramatiques imposées par Wagner, et d'en subir une influence qui a eu des effets très heureux sur sa nature musicale. Les hardiesses poétiques se bornent à certaines particularités de prosodie dans la nuit du sabbat classique. Le rôle d'Hélène y est traité en vers mesurés à l'antique, curiosité littéraire dont l'effet passe d'ailleurs inaperçu à l'audition. La manière dont il s'est servi du poème de Gœthe est très intéressante et essentiellement lyrique. Certaines pages sont particulièrement célèbres : l'air de Faust, *Dai campi, dai prati,* que tous les ténors ont chanté ou voulu chanter; l'air de Marguerite, *L'altra notte,* et le duo : *Lontano, lontano.* Ces pages ont sans contredit beaucoup de charme, mais l'ouvrage en contient d'autres aussi bonnes, sinon meilleures. Il ne faut pas oublier l'ampleur et la sérénité qui distinguent les vastes chœurs du Prologue, la brutalité allègre de l'apostrophe de Méphistophélès, la grâce du chœur d'enfants à deux voix en forme de Scherzo et l'austérité du chœur des pénitentes sobrement accompagné à deux parties. Qui ne se souvient des tendres inflexions de l'air de Faust à l'apparition de Marguerite, au cours du sabbat, où prédomine cette phrase si expressive que Faust murmure à Hélène : *Forma ideal purissima?* Mais la qualité essentielle de *Mefistofele* réside dans son ardeur, dans le mouvement dont la partition est animée et qui lui assure, après tant de temps écoulé, l'impression considérable qu'elle produit sur l'auditoire.

L'insuccès de 1868 à Milan méritait une revanche. Boito l'eut, tout d'abord, au « Teatro Comunale » de Bologne, le 5 octobre 1875. Son *Mefistofele* obtint un succès éclatant, qui s'est toujours renouvelé ensuite dans les innombrables représentations qu'on a données de cet ouvrage dans le monde entier.

Boito a composé trois autres opéras : *Ero e Leandro, Nerone* et *Orestiade,* que le public ignore encore.

La musique du premier ne plut pas à son auteur, qui la renia et donna le livret à Bottesini d'abord, et à Mancinelli ensuite.

C'est depuis 1876 que le public attend la première de *Nerone,* grand ouvrage élaboré à travers mille doutes, mille incertitudes. La vision entière de la musique que Boito a conçue se présente nette, riche, cristalline. Mais ce compositeur, qui s'est assimilé d'une manière unique les plus grands chefs-d'œuvre et possède une exquise sensibilité d'âme, fut tourmenté par d'innombrables scrupules au sujet de la forme définitive qui devra traduire son idée première et la faire apparaître au public. Il n'est jamais satisfait de lui-même et cherche l'extrême beauté, à travers des formes précieuses qui aujourd'hui le séduisent et demain ne le fascineront plus, car elles lui paraîtront comme étant de l'artifice, et non pas de l'art. Voilà pourquoi ce n'est

qu'en 1912 qu'il a mis le mot *Fin* au bas de la dernière page de la composition musicale de *Nerone*, qu'il avait commencée en 1901. Le maître travaille depuis un an à l'orchestration de son opéra, qui paraît devoir rester l'œuvre de l'avenir, dans le vrai sens de ce mot, car Boito ne pense pas qu'il le verra représenté. Tout comme les artistes de la Renaissance qui commençaient leur œuvre sans considérer si leur vie et leurs moyens suffiraient à son accomplissement, Boito ne travaille que pour la gloire de son art, qu'il a adoré et qu'il adore par-dessus tout.

C'est pour se reposer du travail consacré à son *Nerone* qu'il a composé, en ces derniers temps, un *Orestiade* qui, lui aussi, est enveloppé du plus grand mystère, mais qui paraît devoir affronter le jugement du public avant son frère latin.

Boito a été encore un grand poète et un librettiste remarquable. Ses meilleurs poèmes se trouvent réunis dans *Il Libro dei Versi* (le Livre des Vers), un volume de deux cents pages environ, exception faite du *Re Orso* (Roi Orso), une œuvre poétique pleine d'originalité, de caractère et d'un romantisme audacieux. Parmi les libretti qu'on doit à Boito, je citerai : *Mefistofele, Nerone* et *Orestiade,* dont il a aussi écrit la musique; *Ero e Leandro,* pour Bottesini et Mancinelli; *Amleto,* pour Faccio; *Gioconda,* pour Ponchielli; *Alessandro Farnese,* pour Palumbo; *Iram,* pour Dominiceto; *Otello* et *Falstaff,* pour Verdi.

SGAMBATI (Giovanni) naquit à Rome, le 28 mai 1843. C'est un pianiste et un compositeur remarquable. Il fit ses premières études de piano à cinq ans avec Amerigo Barberi, auteur d'un traité d'harmonie. En 1849, après la mort de son père, sa mère émigra à Trevi (Ombrie), où elle se remaria. Les leçons de Giovanni y furent continuées par Natalucci, qui avait été un excellent élève de Zingarelli, au Conservatoire de Naples. Dès l'âge de six ans, l'enfant joua du piano en public, chanta les rôles de contralto dans les églises, dirigea de petits orchestres et fut connu comme auteur de petits morceaux de musique sacrée. En 1860, il s'établit à Rome et devint renommé pour sa virtuosité au piano et pour le caractère classique de ses programmes. Ses compositeurs préférés étaient Beethoven, Chopin et Schumann; il était aussi un excellent interprète des Fugues de Bach et de Haendel. Ce fut lui qui initia ses concitoyens aux beautés des Symphonies de Beethoven en les dirigeant à Rome dès 1866. Dans cette ville et à cette époque, il suivit avec assiduité et attention les leçons de Liszt, avec qui il visita l'Allemagne en 1869.

Sgambati a composé deux quintettes avec piano, un quatuor pour instruments à cordes, un concerto pour piano, trois symphonies, dont la première, celle en *fa*, date de 1881, une grand'messe de *Requiem* pour chœur, baryton seul et orchestre, qui fut exécutée à Rome, le 17 janvier 1896, à l'occasion de l'anniversaire de la mort du roi Humbert Ier. A toutes ces œuvres, très remarquables, il faut en ajouter un nombre considérable d'autres de moindre importance.

Le *Requiem* est une belle composition de musique religieuse, en conformité stricte avec l'esprit du texte sacré moderne, sans extravagances d'aucune sorte; les thèmes y sont développés magistralement. C'est peut-être l'œuvre la plus ambitieuse de Sgambati, et le succès de l'auteur dans sa composition pour chœurs nous fait plus vivement regretter qu'il ne nous en ait pas donné un plus grand nombre.

Il a préféré consacrer l'énergie de ses meilleures années à l'enseignement, et il a l'honneur d'être un des fondateurs du « Liceo Musicale » qui fut annexé à l' « Accademia di Santa Cecilia » de Rome. Il commença avec une classe libre de piano en 1869, et il persévère dans sa noble tâche de nos jours encore (1913), en qualité de professeur supérieur de piano. Sous son impulsion intelligente et infatigable l'étude des instruments a pris à Rome un développement exceptionnel.

Le succès de Sgambati comme compositeur pour piano est dû à son exceptionnelle connaissance de toutes les ressources que donne cet instrument, à la facilité qu'il a de reproduire les effets voulus avec les moyens les plus simples, à sa complète possession des combinaisons harmoniques du plus beau choix et au fini exquis qu'il donne pour rendre homogènes les moindres éléments de son inspiration. Chez Sgambati l'artifice est rarement perceptible. Les formes de son accompagnement sont aussi spontanées que les mélodies qu'elles soutiennent.

Ses œuvres plus importantes pour piano, musique de chambre ou orchestre, prises ensemble, le placent en tête de ces musiciens italiens de la fin du XIXe siècle qui, n'écrivant pas pour le théâtre, ont monté leurs œuvres sur des modèles classiques. Ses compositions possèdent, en un mot, les qualités qui demeurent.

Sgambati dirige la musique de chambre de la reine Marguerite; il est correspondant étranger de l'Institut de France.

TOSTI (Francesco Paolo) naquit à Ortona a Mare, le 9 avril 1846. Ses parents le firent entrer en 1858 au collège Royal de « San Pietro a Maiella » à Naples, où il étudia le violon avec Pinto, et la composition avec Conti et le vénérable Mercadante. Le jeune élève fit de si grands progrès que Mercadante le surnomma le *Maestrino*.

Il resta à Naples jusqu'à 1869, année où il sentit sa santé s'affaiblir sous l'accès du travail. Il retourna à Ortona pour reprendre des forces. Mais ici il prit une mauvaise bronchite, qui le tint malade sept mois. Pendant sa maladie il écrivit *Non m'ama più* (Elle ne m'aime plus) et *Lamento d'amore* (Plainte d'amour). Dès qu'il put se remettre en voyage, il alla à Rome, pour se procurer du travail.

Sgambati, le chef de la nouvelle école musicale de Rome, fut le premier à reconnaître le talent de Tosti, et, en 1872, il organisa un concert qui eut beaucoup de succès et qui procura au jeune *maestro* la place très enviée de professeur de chant de la princesse Marguerite de Savoie et de bibliothécaire des Archives musicales à la cour d'Italie.

En 1875, Tosti visita, pour la première fois, Londres, où il fut de suite reçu dans la meilleure société et très fêté. Il fit ensuite des séjours assez fréquents dans cette ville, et, en 1880, il fut nommé professeur de chant de la famille royale d'Angleterre. Depuis cette date il s'est établi à Londres, où il a continuellement reçu de nombreuses marques d'estime. En 1908, il fut créé *baronet* par le roi Edouard VII et naturalisé Anglais.

Tosti a écrit un très grand nombre de mélodies italiennes, françaises et anglaises, qui reflètent les goûts du public et, en même temps, le progrès de son développement artistique. Parmi les préférées, je citerai : *Mattinata, Serenata, Ninon, For ever, Good Bye, Mother, Vorrei morire, Ideale, Aprile*, etc.

MANCINELLI (Luigi) naquit à Orvieto, le 5 février

1848. Il avait six ans quand il commença à étudier le piano sous la direction de son père. En 1860, il alla à Florence et il fut l'élève du professeur Sbolci, un violoncelliste plein de talent. L'enfant montra une grande disposition pour le violoncelle et fit des progrès très rapides. Il étudia ensuite l'harmonie et le contrepoint avec Mabellini. Celles-ci sont les seules leçons qu'il ait reçues. Il acquit de profondes connaissances de la composition en étudiant tout seul les œuvres des grands maîtres. Il commença sa carrière à Florence en jouant du violoncelle dans l'orchestre de la « Pergola ».

En 1874, il fut engagé à l'« Apollo » de Rome, quand le théâtre resta subitement sans chef d'orchestre. L'impresario Iacovacci, un directeur populaire et énergique, avait remarqué l'habileté du premier violoncelliste. A la faveur de cette circonstance, Mancinelli quitta bien vite les rangs inférieurs pour prendre en main le bâton de chef d'orchestre. L'*Aida* fut le premier opéra qu'il conduisit, et on compta dès lors un nouveau grand chef en Italie.

Grâce à ce premier succès, il fut appelé à Iesi pour diriger la *Vestale* pendant les fêtes du centenaire de Spontini. Il donna une exécution admirable de cet opéra et il fut réengagé à l' « Apollo ». En 1876, Mancinelli eut son premier succès de compositeur avec ses intermezzi écrits pour *Messalina*, un drame de Pietro Cossa; il écrivit ensuite des intermezzi pour *Cleopatra*, un autre drame du même auteur. En 1881, il quitta Rome pour Bologne, où il avait été nommé, en même temps, directeur du Conservatoire, chef d'orchestre du Teatro Comunale et maître de chapelle de l'ancienne basilique de San Petronio. Pendant son séjour à Bologne, il écrivit deux messes et plusieurs morceaux sacrés, il introduisit de savantes réformes au Conservatoire et il initia les Bolognais à la musique vocale et instrumentale des meilleurs compositeurs étrangers. En 1884, il fit jouer son premier opéra, *Isora de Provence*, qui obtint un grand succès.

En 1886, il alla donner des concerts à Londres, et il fut engagé à Drury Lane pour diriger l'opéra italien pendant le jubilé et écrire un oratorio pour le festival de Norwich. Il quitta, alors, Bologne. Son oratorio *Isaias*, exécuté à Norwich, en octobre 1887, eut le plus grand succès. En 1888, il fut engagé comme chef d'orchestre de « Covent-Garden » à Londres.

Son opéra *Ero e Leandro*, donné d'abord sous forme de concert à Norwich, en 1896, fut représenté sur une scène à Madrid, le 30 novembre 1897, et à Covent-Garden, le 11 juillet 1898. De 1888 à 1895, Mancinelli occupa la place de directeur musical du Théâtre Royal de Madrid. Il alla ensuite diriger le « Metropolitan Theatre » à New-York.

Il écrivit un deuxième oratorio, *Sainte Agnès*, pour le festival de 1905 à Norwich. Le 17 novembre 1907, son deuxième opéra, *Paolo e Francesca*, était très favorablement accueilli au « Teatro Comunale » de Bologne. En ces dernières années, Mancinelli a fait applaudir un nouvel opéra, *Tizianello*, et trois suites pour orchestre, *Scene Veneziane* (Scènes Vénitiennes).

MARTUCCI (Giuseppe) naquit à Capoue, le 6 janvier 1856. Il apprit les premiers éléments de musique avec son père, un chef d'orchestre militaire, et, tout enfant, fit sensation à Naples avec ses belles exécutions au piano. En 1867, il fut admis au Conservatoire de cette ville. Il donna cinq années à l'étude du piano avec Beniamino Cesi et il prit en même temps des leçons de théorie et de composition avec Carlo Costa, Paolo Serrao et Lauro Rossi. Il quitta le Conservatoire en 1872, mais, après deux ans d'enseignement et d'exécution en public, il y retourna comme professeur, ayant obtenu cette place par voie de concours. S'étant produit avec un énorme succès dans des concerts à Rome et à Milan, il entreprit, en 1875, une tournée en France, en Allemagne et en Angleterre. En 1878, il fit un deuxième séjour à Paris. Il y fut entendu par Rubinstein, qui ne se contenta pas de manifester sa haute admiration pour son talent d'exécuteur, mais voulut faire honneur aussi au compositeur en dirigeant lui-même son Concerto en *ré* bémol mineur, avec Cesi au piano. Martucci retourna ensuite à Naples et entra dans le célèbre *Quartetto Napoletano*, qu'il dirigea pendant huit années consécutives. Ce fut lui qui fit connaître aux Napolitains les chefs-d'œuvre classiques et modernes. En 1886, il fut nommé directeur du « Liceo musicale » de Bologne, mais il n'en continua pas moins de donner des concerts dans d'autres villes. Après seize années d'absence, il retourna, en 1902, sur la scène de ses premiers travaux, comme directeur du Conservatoire de Naples.

Martucci, qui était membre de l' « Accademia Reale » de Naples, occupait un des premiers rangs parmi les virtuoses du piano; comme auteur, son style s'est formé sur les meilleurs modèles classiques. Ses œuvres se font remarquer par leur fini et souvent par une grande originalité. Je citerai parmi les principales : une symphonie en *fa* mineur et une autre en *fa* majeur, son concert en *ré* bémol mineur, de nombreux quintettes, trios, sonates et romances, un poème lyrique, *la Canzone dei ricordi* (la Chanson des souvenirs), un oratorio, *Samuel*, des variations et fantaisies pour piano et orchestre, six volumes de compositions pour piano.

Il mourut à Naples, le 1er juin 1909.

MASCHERONI (Edoardo) naquit à Milan, le 7 septembre 1857. Dès son plus jeune âge, il montra une grande aptitude pour la musique. Il fréquenta le « Liceo Beccaria », où il se distingua tout particulièrement dans les mathématiques. Il collabora pendant quelques années, avec des articles littéraires, à la *Vita Nuova*, un journal dont il avait été un des fondateurs. Mais quand il eut conscience que la musique était sa vocation, il se mit à travailler avec Boucheron, un compositeur et professeur très estimé à Milan. Il étudia avec acharnement pendant plusieurs années. Tout jeune, il avait composé plusieurs petits morceaux, mais ce ne fut qu'en 1883 qu'il fit sérieusement son début dans cette carrière, comme chef d'orchestre au « Teatro Goldoni » de Livourne. Il passa ensuite au « Teatro Apollo » de Rome, où il resta sept ans, gagnant tous les ans en expérience et en réputation, si bien qu'en 1893 il était considéré comme un des premiers chefs d'orchestre italiens et fut choisi pour préparer et diriger les premières représentations du *Falstaff* de Verdi à la « Scala ». Mascheroni est toujours chef d'orchestre, mais depuis des années il a voulu aussi conquérir les lauriers de compositeur. Pendant son séjour à Rome, il écrivit une belle série de mélodies et un Album pour piano qui furent très applaudis, et son chef-d'œuvre était, alors, *le Requiem* pour solo, chœurs et orchestre, qu'il écrivit pour commémorer la mort de Victor-Emmanuel II.

En 1901, il tenta le théâtre avec un opéra en trois actes, *Lorenza* (Laurence), dont la première fut donnée avec beaucoup de succès au « Teatro Costanzi »

de Rome, le 13 avril, et qui fit ensuite une tournée triomphale à Brescia, Barcelone, Valence, Buenos-Aires, etc. La musique, écrite sur un livret d'un intérêt médiocre (il s'agit d'une histoire de brigands), est d'une tenue parfaite. On y retrouve ostensiblement à la fois l'influence de Massenet et de Wagner, mais le tout est bien amalgamé; l'orchestration est éclatante, et il est incontestable qu'on se trouve en présence d'un maître compositeur. En Amérique, la *Lorenza* a eu de grands succès, mais en Italie, le premier enthousiasme tombé, le livret a toujours nui à l'œuvre. Son deuxième opéra est *la Perugina,* qui fut représenté en 1906.

LEONCAVALLO (Ruggero) naquit à Naples, le 8 mars 1858. Son père était magistrat. Il commença ses études musicales par le piano, qu'il apprit d'abord avec un musicien nommé Siri, et ensuite avec Simonetti, un professeur qui jouissait d'une grande réputation à Naples et avait écrit une *Enciclopedia del pianista* (Encyclopédie du pianiste).

Leoncavallo fut admis au Conservatoire de sa ville natale. Il travailla le piano avec Beniamino Cesi, l'harmonie avec Michele Ruta, et la composition avec Lauro Rossi. A dix-huit ans il quitta le Conservatoire avec son diplôme de *maestro* et il se mit à écrire son premier opéra. Le sujet était l'histoire tragique de Chatterton, le livret étant une adaptation du drame bien connu d'Alfred de Vigny.

En 1877, il alla à Bologne pour suivre les leçons du grand poète et littérateur Giosuè Carducci. Il y acheva son opéra et en prépara la représentation. Mais, au dernier moment, son *impresario* s'esquiva, laissant le malheureux compositeur presque sans le sou. Leoncavallo, désespéré, fut obligé d'entreprendre des travaux pour éviter de mourir de faim. Il donna des leçons de chant et de piano et il joua le soir dans les cafés-concerts. En qualité d'accompagnateur, il voyagea loin : il alla en Angleterre, en Hollande, en France, en Allemagne et même au Caire.

Après de longues années de pérégrinations, il retourna en Italie, en 1887. Il se présenta à la maison Ricordi avec le scenario d'une vaste trilogie, *i Medici* (les Médicis), qui comprenait toute l'histoire de la Renaissance italienne. Ricordi accepta la proposition. Leoncavallo, en douze mois, écrivit sa musique. Il attendit vainement trois longues années, dans l'espoir de voir son opéra joué. Las d'attendre, il s'en alla chez Sonzogno, qui lui commanda *i Pagliacci* (Paillasse), opéra-comique en deux actes, lequel fut représenté au « Dal Verme » de Milan, le 21 mai 1892, avec le plus grand succès. Le nom de Leoncavallo devint en peu de temps célèbre dans toute l'Italie.

Le 10 novembre 1893 on joua à ce même théâtre le *Crepuscolo* (Crépuscule), la première partie de sa trilogie *i Medici.* Cet opéra, qui représente la conspiration des Pazzi et l'assassinat de Julien de Médicis, tomba aussitôt. Le compositeur, découragé par cet accueil peu favorable, n'a jamais publié les deux autres parties de la trilogie, *Savanarola* et *Cesare Borgia.*

Un autre opéra de Leoncavallo, *Chatterton,* qui fut joué au « Teatro Nazionale » de Rome, le 10 mars 1896, n'eut pas un meilleur sort. Mais *la Bohème,* une adaptation du roman de Henri Murger, représentée au « Teatro della Fenice », à Venise, le 6 mai 1897, fut très chaleureusement applaudie et fut ensuite jouée souvent ailleurs, et toujours avec succès.

Son opéra suivant, *Zaza,* une adaptation du roman de MM. Berton et Simon, fut joué au « Teatro Lirico » de Milan, le 10 novembre 1900. Le succès fut si éclatant qu'on le représenta aussitôt après en Hollande, puis en Allemagne et à Paris. L'anecdote qui forme le sujet de *Zaza* n'a point paru un excellent thème musical. La pièce, accommodée en opéra, perd évidemment de son esprit et de sa puissance émotive. Leoncavallo, qui a écrit cette partition de 402 pages, s'y est montré un auteur fécond. Ses harmonies, toutes écrites du premier jet, ne portent pas la trace d'un labeur excessif. Quant à ses mélodies, ceux-là mêmes qui en critiquent la contexture les oublient malaisément : si elles ne se tiennent pas, elles se retiennent. Ce qui fait qu'on incline plutôt à le ranger parmi les improvisateurs que dans les rangs des chercheurs raffinés des combinaisons mélodiques.

Guillaume II confia à Leoncavallo le soin de composer le *Roland,* une partition dont le livret est tiré du roman d'Alexis Willibald *Der Roland von Berlin* (le Roland de Berlin) et traite de la prise de Berlin par l'électeur Frédéric II. Le *Roland* fut joué, le 13 décembre 1904, à l' « Opéra Royal » de Berlin et, le 19 janvier 1905, au « San Carlo » de Naples. Il n'eut qu'un nombre très restreint de représentations.

Leoncavallo a composé ensuite une symphonie, *Serophita,* d'après le roman de Balzac, et un ballet, *la Vita d'una Marionetta* (la Vie d'une marionnette). Puis, après quelques années de silence, il a fait représenter, en trois ans, deux opéras et deux opérettes. Les premiers sont *Maia,* en trois actes, joué au « Teatro Costanzi » de Rome, le 15 janvier 1910, et *gli Zingari* (les Bohémiens) à l' « Hippodrome » de Londres, le 6 août 1912. Le succès que ce dernier remporta au théâtre populaire de la grande capitale anglaise ne se renouvela pas et ne fut pas confirmé, en janvier 1913, au « Teatro Lirico » de Milan. Les deux opérettes sont, par ordre de date : *Malbrouck s'en va-t-en guerre,* en trois actes, joué en avril 1911 au « Teatro della Pergola » de Florence, et *Reginetta delle Rose* (la Petite Reine des Roses), représentée au « Politeama » de Livourne, le 16 août 1912. La première n'est pas une opérette : la partition du maître a paru hybride. On voit qu'il a voulu s'amuser, mais il aurait été préférable qu'il amusât. Le défaut de cette tentative du genre bouffe, qui fut jouée aussi à l' « Apollo » de Paris en 1912, c'est qu'elle est rarement bouffonne, ou, quand elle se résigne à l'être, elle l'est avec effort. Le reste du temps elle développe des pages d'un art appliqué, grave, parfois imposant. L'autre, qui fut représentée aussi au « Théâtre Réjane » de Paris en mai 1913, n'a pas fourni au maestro une inspiration suffisante pour que la musique s'harmonisât parfaitement avec la vraie sensibilité et les belles pages comiques du livret.

PUCCINI (Giacomo) naquit à Lucques, le 22 juin 1858. Il est issu d'une vraie famille de musiciens. Son bisaïeul, Giacomo Puccini, un des maîtres de la République de Lucques, écrivit un *Requiem* de réelle valeur. Son grand-père fit représenter à Livourne un *Quintus Fabius,* et son père, contrepointiste distingué, par ses œuvres et par ses élèves, fait honneur à l'art de son pays. Giacomo avait donc de qui tenir. Par malheur le pain quotidien ne se distribue pas aussi facilement que les leçons d'harmonie, et la pauvreté aurait été un terrible obstacle à sa carrière, s'il n'avait obtenu de la reine Marguerite une pension qui lui permît de terminer ses études. C'est alors qu'il écrivit un *Caprice symphonique* qui attira sur son nom l'attention de la critique et du public. *Le Villi,* un opéra en un

acte, présenté sans succès au concours Sonzogno, fut joué, grâce à l'aide d'amis zélés, au théâtre « Dal Verme » de Milan, le 31 mai 1884, et le nom du jeune compositeur devint ainsi rapidement populaire. *Le Villi* furent représentées partout, et le succès couronna l'effort, si bien que la maison Ricordi lui commanda un autre ouvrage, *Edgar*, qui fut donné à la « Scala », en 1889, et confirma toutes les espérances conçues dans son entourage.

Manon Lescaut, sa troisième partition, fut représentée au « Teatro Regio » de Turin, le 1er février 1893, et, dès lors, Puccini fut rangé parmi les artistes dont l'Italie est en droit de beaucoup attendre. Cette œuvre est pleine des qualités que le compositeur révélera ensuite dans la *Vie de Bohême* et dans la *Tosca* : une réelle sensibilité, du charme, de la distinction, une juste compréhension de l'effet théâtral. On y trouve des chœurs charmants, des scènes pastichées d'un tour délicieux, un final fugué de solide ordonnance, un troisième acte émouvant et un dénouement pathétique. Les harmonies sont d'une extrême distinction, et l'orchestration atteste le goût et le savoir du compositeur.

Dans sa *Vie de Bohême*, jouée pour la première fois au « Teatro Regio » de Turin, le 1er février 1896, les personnages prennent, par la suggestion harmonique, corps, couleur et vie. Quand Mimi rend le dernier soupir, au quatrième acte, tous les cœurs sont pleins d'une émotion profonde. Le second acte, grouillant et pittoresque, est un vrai chef-d'œuvre. La mélancolie si douce, la grâce si séduisante, la bonne tenue si spirituelle, qui se dégagent de toute l'œuvre, le rattachent à la vieille école, mais il s'est débarrassé de toutes les formules démodées, de tous les clichés hors d'usage; sa musique cherche à suivre le mouvement dramatique, abandonnant en apparence les anciennes subdivisions en airs, duos, trios, etc.; mais cela n'est qu'une apparence, car la coupe traditionnelle des morceaux à effet apparaît à chaque acte.

Le 14 janvier 1900, on joua, pour la première fois, au « Teatro Costanzi » de Rome, la *Tosca*. Le livret a réduit l'œuvre célèbre de Sardou à sa plus simple expression, et, sur ce drame qui galope, le *maestro* a écrit une partition profonde et sincère. C'est du théâtre, et c'est aussi de la musique, et même de la bonne musique, avec quelques trouvailles mélodiques. On retrouve dans cette œuvre la clarté, le mouvement, la passion et même l'écriture brillante qui ont tant fait le succès de la *Vie de Bohême*. Il est difficile d'oublier, parmi les morceaux à effet, le beau *Te Deum* qui termine le premier acte avec accompagnement d'orgue et orchestre, et le charmant prélude symphonique du troisième, dépeignant le lever du jour avec les sonneries de cloches qui saluent le réveil de Rome.

Madame Butterfly, primitivement créée à la « Scala » de Milan (1904), y fut sifflée très irrévérencieusement sous prétexte des réminiscences de la *Vie de Bohême*. Mais, l'année d'après, Puccini réussit à la faire applaudir, heureusement modifiée du reste, à Turin, à Brescia, à Bologne, à Naples, à Palerme, à Buenos-Aires, à Londres et à Paris. *Madame Butterfly* est, sans aucun doute, le meilleur ouvrage de l'auteur de la *Tosca*. La pensée mélodique toujours élégante et chaleureuse, l'harmonisation toujours recherchée, l'orchestration variée, fine, amusante, expressive et riche, telles sont les qualités de cette vivante partition.

La première de sa *Fanciulla del Far-West* (Fille du Far-West), fut donnée au « Metropolitan Theatre » de New-York. Je suis mauvais juge pour décider de la mesure où la *Fanciulla del Far-West* est « américaine » ou non; mais le « rage-time » de la musique du « banjo » y joue un grand rôle et produit de très heureux effets. Comme toujours, c'est l'ambiance de l'œuvre qui est sa qualité essentielle : dans la *Fanciulla del Far-West*, elle a surtout de la saveur au cours des deux premiers actes, où palpite vraiment une atmosphère saisissante et douce à la fois, mélancolique et rude. On a fait toujours un immense succès à cet ouvrage, où abondent aussi les « dessous » mélodiques, ingénieux, d'un dessin charmant, habilement sertis. Dans cette œuvre Puccini n'est pas resté insensible à la production de l'école française moderne. Il suffit, pour s'en convaincre, d'entendre les premiers accords de la *Fanciulla del Far-West* : la gamme par tons ne fut jamais employée par Puccini avec tant de fréquence. La constitution de son œuvre s'est, elle aussi, modifiée. Certes, on y retrouve ces grandes phrases où abondent les octaves et les quintes, qui sont le propre du pathétique de la *Tosca* et de la *Vie de Bohême*, mais on y trouve aussi des successions de secondes, des frôlements, des groupements harmoniques, qui sont neufs dans la manière de Puccini.

Cette partition est, je crois, depuis sa *Manon Lescaut* et sa *Madame Butterfly*, son œuvre la plus remarquable, du moins celle qui intéressera le plus les musiciens.

FERRARI (Gabriella, née Colombani de Montègre) naquit à Paris, en 1860, de parents italiens, qui allèrent s'installer de nouveau en Italie quelques années plus tard. C'est au Conservatoire de Naples qu'elle étudia les premiers éléments de la composition avec Paolo Serrao. Après son mariage avec Francesco Ferrari, elle retourna à Paris avec son mari, qui appartint pendant de longues années à la rédaction du *Figaro*. Dans cette ville, elle travailla la composition avec Charles Gounod, dont elle fut, avec Bizet, la seule élève; puis, après la mort du maître, elle eut comme professeur Alfred Apel, du Conservatoire de Leipzig. Mme Ferrari, qui avait été élève, pour le piano, de Ketten, se fit bientôt connaître et apprécier comme pianiste. C'est elle qui fit entendre, la première, en France, les œuvres pianistiques des maîtres russes. Elle fut aussi une interprète très applaudie de Bach, Beethoven, Liszt et Chopin. Vers 1895, elle se laissa tenter par la composition, et, à partir de cette date, elle s'y consacra entièrement. Sa première œuvre théâtrale, un opéra en un acte, *Sous le masque*, fut représentée à Vichy en 1898. Ce premier succès encouragea Mme Ferrari à persévérer dans cette voie et à donner des œuvres plus importantes.

C'est en 1909 que *le Cobzar* fut représenté au théâtre de Montecarlo, où il fut accueilli tres favorablement. En 1910, ce même opéra fut joué au théâtre d'Aix-les-Bains, et deux ans après à l' « Opéra » de Paris, où il obtint le plus vif succès.

La musique dont Mme Ferrari a illustré ce drame tumultueux et violent a le grand mérite d'en présenter une traduction parfaitement exacte et fidèle. Expressive toujours, déclamée avec énergie et justesse, elle ne s'égare jamais. Elle dit bien ce qu'elle veut, et ce qu'il fallait dire, avec une sobriété voulue, une fermeté, une juste vigueur qui lui communiquent, dans les scènes pathétiques, une émotion prenante à laquelle le public ne saurait demeurer insensible. La forme, partout très libre, ne tombe nulle part dans l'indécision. La couleur est très brillante et très personnelle.

En outre de ces deux œuvres théâtrales, qui ont déjà été jouées, Mme Ferrari travaille à trois autres, qui vont affronter le jugement du public parisien. Elle a écrit aussi des pièces orchestrales de chant ou de piano, entre lesquelles je citerai *le Tartare*, cantate avec chœurs et orchestre, et *la Rapsodie espagnoliste*.

FRANCHETTI (Alberto) naquit à Turin, le 18 septembre 1860. Ses parents étaient très riches, mais il n'en étudia pas moins au Conservatoire de sa ville natale d'abord, avec Nicolò Coccon et Fortunato Maggi, ensuite à Dresde avec Draecke, et au Conservatoire de Munich.

Il paraît avoir appris de ses maîtres allemands la manière de traiter avec une grande habileté les masses symphoniques, ce qui est une qualité très demandée chez les compositeurs d'opéras.

Ses opéras sont au nombre de cinq : *Asraël*, en quatre actes, qui fut tout d'abord joué en 1888 à Brescia et puis à la « Scala » de Milan, et toujours avec un grand succès. La municipalité de Gênes lui commanda un *Cristoforo Colombo* (Christophe Colomb) en quatre actes, pour fêter le sixième anniversaire de la découverte de l'Amérique par le grand Génois. Cet opéra fut représenté au « Carlo Felice » en novembre 1892. Il contient une admirable scène d'ensemble au premier acte, mais il parut au public comme une apothéose plutôt que comme une œuvre musicale.

Fior d'Alpe (Fleur d'Alpe), en trois actes, et *il Signor di Pourceaugnac* (Monsieur de Pourceaugnac), en trois actes également, furent joués tous les deux à Milan, le premier en 1894, le second en 1897. Ils eurent moins de succès que *Germania* (Allemagne), représentée en cette même ville, le 11 mars 1902. Le livret de ce drame lyrique très touffu écrit à la plus grande gloire de l'Allemagne qu'il symbolise par son sujet, peu scénique dans sa mise en œuvre, a recueilli moins d'éloges que la musique. Celle-ci, conçue, jusqu'à un certain point, dans le système wagnérien, sans morceaux concertés, avec emploi des leit-motifs, s'est fait remarquer sinon par la nouveauté des idées, au moins par son ampleur, sa puissance et les qualités d'une riche instrumentation, traitée avec beaucoup d'habileté.

Une symphonie en *sol* mineur complète l'énumération de ses œuvres.

Depuis plusieurs années, Franchetti travaille dans sa superbe villa; on donne à son nouvel opéra des titres différents, mais on attend toujours d'en connaître le véritable.

BOSSI (Enrico) naquit à Salto, sur les bords du lac de Garde, en 1861. Il a dirigé le Conservatoire de Venise et dirige actuellement celui de Bologne. Il est le meilleur organiste d'Italie et un compositeur de haute valeur.

Ses oratorios, *il Paradiso perduto* (le Paradis perdu) et le *Canticum Canticorum* (le Cantique des Cantiques), ont d'abord été joués à Leipzig et ensuite dans les plus importantes villes d'Allemagne et d'Italie.

Parmi ses autres œuvres principales je noterai : un Concerto pour orgue et orchestre, une suite pour orchestre, deux trios, deux sonates pour orgue, deux sonates pour piano et violon et un recueil de charmantes pièces pour instruments à cordes intitulé *Intermezzi Goldoniani* (Intermèdes goldoniens).

Bossi est un compositeur des plus éminents de l'époque actuelle, mais son grand talent ne trouve pas dans la Péninsule un champ d'action digne de son mérite. Sa tendance musicale très moderne consiste principalement dans une polyphonie variée, qui n'exclut ni la clarté de la mélodie ni la concision de la forme.

ZANELLA (Amilcare) naquit à Plaisance en 1863. Il fit ses études musicales au Conservatoire de Parme, où il avait obtenu une bourse gratuite. Dès qu'il eut son diplôme de *maestro*, il fut amené par Mancinelli, qui en avait fait son second, à Buenos-Aires, où il resta quelques années, ayant été nommé, par le gouvernement argentin, membre de la commission des beaux-arts. A son retour en Italie, il fit une brillante tournée à la tête d'un orchestre. En 1906, il fut nommé directeur du « Liceo Rossini » (Conservatoire) de Pesaro.

Comme compositeur, il possède un bagage important : un trio, un nonetto, une fantaisie symphonique fuguée à quatre sujets, un poème symphonique, *la Fede* (la Foi), une symphonie en *mi* et un opéra en trois actes, *Osanna* (Hosanna). Ses ouvrages se font remarquer par leur couleur orchestrale et la hardiesse de la technique, qui ne s'éloignent pourtant pas des grandes traditions des anciens maîtres.

GIORDANO (Umberto) naquit à Foggia, le 27 août 1863. Son père, qui était ouvrier, aurait voulu que son fils l'aidât dans son travail. Mais, grâce aux conseils de quelques amis, qui avaient remarqué chez lui un vrai tempérament de musicien, l'enfant put recevoir l'instruction musicale qu'on pouvait lui donner, à ces temps, dans la petite ville de province où il était né. En 1879, il entra au Conservatoire de Naples. Il y étudia la composition et le contrepoint avec Paolo Serrao. En 1887, il avait déjà écrit et fait jouer un opéra, *Marina* (Marine), qui attira sur lui l'attention de l'éditeur Sonzogno, lequel lui confia la composition musicale d'un autre libretto, *Mala Vita* (Mauvaise Vie), inspiré des gestes et des mœurs de cette plaie qui infestait la province de Naples et s'appelait *camorra*. Cet opéra fut joué à Rome en 1892, et son succès doit être attribué plutôt à son *actualité* qu'à sa valeur musicale.

Giordano composa ensuite un *Regina Diaz*, qui échoua à Naples en 1894. Il prit sa revanche à Milan, en 1896, avec son *Andrea Chénier* (André Chénier), dont le livret, très dramatique, a le rare mérite d'être théâtral, rapide et fertile en incidents pathétiques. La partition est très musicale, très sincère, remarquablement orchestrée et fort habilement traitée au point de vue scénique. La clarté, la chaleur, la sève mélodique, la justesse de l'expression, la vigueur de l'accent, la variété et le mouvement, telles sont les qualités maîtresses de cette œuvre jeune et vivante. Cet opéra fit éprouver à Giordano les premiers succès de sa carrière et fut joué, de suite, sur les plus grandes scènes d'Italie et de l'étranger.

En 1897, Giordano, donna une deuxième édition, revue et corrigée, de *Mala Vita*, qui reparut sous le titre de *il Voto* (le Vote).

En 1898, on représenta à la « Scala » sa *Fedora*. La célèbre pièce de Victorien Sardou n'est pas un sujet vraiment lyrique, et, bien que la musique en soit toujours habilement écrite par un homme qui a véritablement le sens du théâtre, on ne trouve malheureusement pas, dans cette partition de Giordano, la belle émotion que procure le poignant second acte de *Siberia* (Sibérie), qui reste son chef-d'œuvre et fut donné à Milan en 1904.

Voilà une belle œuvre, humaine et forte, hautement significative et nettement décisive, qui met hors de pair son compositeur et place la nouvelle école milanaise au rang le plus élevé.

Le sujet en est simple, frappant et poignant. Les situations claires et vigoureuses du livret et le sentiment de profonde pitié qui s'en dégage ont inspiré au compositeur une maîtresse partition où, sans rien renier des convenances de sa race, il a su se montrer à la fois *réaliste* et artiste. Que de vérité dans cette musique pleine d'angoisses et de larmes, et que d'art dans sa conception et dans sa réalisation! Elle n'est point improvisée, jetée sur le papier, mais pensée, réfléchie et vécue. Oui, l'auteur a souffert, pleuré, aimé avec ses personnages. Au début, le style semble manquer de cohérence. La diversité des scènes formant l'exposition du drame en est probablement la cause. Ces scènes, d'ailleurs, ne plaisent pas toutes d'égale manière. Mais le tableau de la halte des prisonniers garde, du commencement à la fin, une superbe tenue. Dans le prélude, tragique et frissonnant; dans les conversations des cosaques occupant le poste, et des parents venus pour embrasser une dernière fois les condamnés; dans le chant des bateliers du Volga, que clament, en avançant, les forçats et qui, entendu d'abord ainsi qu'un murmure lointain, peu à peu se précise, grandit et éclate formidable; dans le cri déchirant précédant la rencontre passionnée de Stephana et de Vassili; dans l'expressive symphonie suivant le départ et la disparition du convoi, hurle, sanglote et frémit, mieux encore que l'atroce infortune d'un peuple, l'universelle et éternelle torture humaine. Et le dénouement est aussi très impressionnant, en sa terrible sauvagerie opposée à la douceur adorable et fraternelle des carillons de Pâques.

Après *Siberia*, Giordano ne nous a donné que *Mese Mariano* (Mois de Marie), un acte, qui fut joué, en 1911, au « Teatro Massimo » de Palerme. Il achève sa *Madame Sans-Gêne*, qui sera représentée au « Metropolitan » de New-York.

Giordano est un membre typique du groupe des compositeurs qui parvinrent à la renommée en suivant les traces de Mascagni, dont les méthodes d'adresse ne sont toutefois reproduites, avec une étrange fidélité, que dans ses tout premiers opéras. Dans *Andrea Chenier*, en effet, il déploie déjà une individualité de style plus définie, et, en vérité, il y a, dans celui-ci et dans les opéras qui le suivirent, des passages qui montrent un considérable raffinement d'exécution qu'en général la nouvelle école italienne n'atteint pas. Giordano a une source exubérante de mélodie et un sentiment très fort de l'effet scénique. En écoutant et en étudiant ses partitions on n'éprouve, parfois, que deux regrets : qu'elles manquent de solidité, et que dans sa musique les artifices théâtraux ordinaires qui veulent provoquer les applaudissements prennent trop souvent la place d'une sincère expression émotive.

MASCAGNI (Pietro) naquit à Livourne, le 7 décembre 1863. Son père, qui était boulanger, en voulait faire un avocat. Il fut désespéré quand il vit que son fils avait appris les premiers rudiments de la musique. Ce fut grâce à l'intervention d'un oncle, qui l'adopta, que le futur compositeur de *Cavalleria rusticana* put continuer ses études musicales. Les premiers fruits de son travail furent une symphonie en *mi* mineur pour un petit orchestre et un *Kyrie* écrit pour célébrer l'anniversaire de Cherubini, en 1879. Deux ans après il leur faisait suivre *In Filanda* (A la Filature), une cantate pour solo et orchestre qui lui valut un premier prix au concours institué à l'Exposition internationale de musique de Milan. Ces succès réconcilièrent son père à l'idée de le voir devenir un musicien, et à la mort de son oncle, en 1881, le jeune compositeur retourna chez ses parents. Il composa alors une *Ode alla Gioia* (Ode à la Joie), adaptation d'après Schiller, qui fut exécutée au « Teatro degli Avvalorati » de Livourne. L'impression produite fut si favorable que le comte Florestano de Larderel s'offrit à payer la somme nécessaire pour qu'il pût compléter ses études au Conservatoire de Milan. Son passage dans cette école ne fut pas des plus brillants. Malgré les sympathies et les encouragements de ses maîtres, parmi lesquels on voyait Amilcare Ponchielli et Michele Saladino, il trouva insupportable le cours régulier des études. Il accepta, alors, d'aller comme chef d'orchestre dans une troupe d'opérette, et il vécut misérablement pendant plusieurs années en pérégrinant à travers l'Italie et passant d'une troupe à l'autre. Il n'eut pas, ainsi, beaucoup de temps pour ses compositions, mais il acquit une grande expérience dans la pratique de l'orchestration.

Ses voyages le menèrent un jour à Cerignola, près de Foggia. Il s'y maria, s'y installa et vécut maigrement en donnant des leçons de piano et en dirigeant l'école communale de musique. Ce fut *Cavalleria rusticana*, son opéra en un acte, qui le fit sortir de son obscurité : en 1889, il obtint le premier prix dans le concours organisé par l'éditeur Sonzogno.

Le 18 mai 1890, ce succès fut publiquement confirmé au « Teatro Costanzi » de Rome. Le jour suivant le jeune *maestro* était célèbre. L'Italie perdit la tête en écoutant *Cavalleria*, et Mascagni fut proclamé le successeur de Verdi : il retourna à Livourne, où il fut reçu avec des honneurs dignes d'un roi. *Cavalleria* fit le tour de l'Italie et passa les Alpes.

Mais, après les glorieux jours de *Cavalleria*, la renommée de Mascagni a décliné un peu. *L'Amico Fritz*, représenté au « Teatro Costanzi » de Rome, le 31 octobre 1891, est une partition commune et bruyante, assez dépourvue de couleur locale, aussi peu savoureuse que possible; on y applaudit, pourtant, le « duo des cerises » et le prélude du troisième acte. Ce fut un *succès d'estime*.

I Rantzau (« Teatro alla Pergola », Florence, 10 novembre 1892) furent un insuccès causé par les grands défauts du libretto et par le style exagérément pompeux de la musique.

Guglielmo Ratcliff (« Scala », Milan, février 1895) est un opéra qu'il avait écrit quand il étudiait encore. Le *maestro* l'avait revu et corrigé, mais il n'avait su comment réduire les longueurs de la triste tragédie de Heine, et ce fut un autre insuccès, car la musique ajoute un peu à l'ennui du libretto.

Silvano (« Scala », Milan, mars 1895) eut moins d'insuccès, car il est plus à la manière de *Cavalleria*, mais il quitta aussi très vite la scène.

Vers cette époque Mascagni fut nommé directeur du « Liceo Rossini » (Conservatoire) de Pesaro, où il fit exécuter, le 1er mars 1896, un autre opéra : *Zanetto*, tiré du *Passant* de François Coppée.

Le 22 novembre 1897, on donna au « Costanzi » de Rome son *Iris*, un opéra de sujet japonais, qui — malgré les malheurs du libretto — fut accueilli avec plus de faveur que les autres partitions du maître, après *Cavalleria*.

Le 17 janvier 1901, il réussit à faire représenter un nouvel opéra, *le Maschere* (les Masques), en sept théâtres simultanément le même soir. A Milan, Venise, Vérone, Turin et Naples, on siffla sans pitié; à Gênes, le public ne permit pas que la représentation finit; à Rome seulement il reçut quelques signes d'approbation, mais cet opéra fut tout de même bien vite oublié. On a voulu y voir un parallele entre les différentes classes de la société, car les masques ne seraient que les hommes.

En cette même année, Mascagni eut des démêlés très sérieux et une polémique très vive avec le Conseil d'administration du « Liceo Rossini », et il quitta Pesaro brusquement, pour aller s'installer à Rome.

Il passa quelques années à diriger des concerts en Europe et en Amérique, où il eut affaire à des impresarios *sui generis*. En 1905, le théâtre de Montecarlo donnait la première de *Amica* (Amie). Cet opéra reçut un bon accueil de circonstance, et ce fut tout.

Mascagni continua toujours ses courses de pays en pays, où il était appelé pour diriger ses propres œuvres ou encore de grands concerts. En 1911, il fut chargé de la direction du « Teatro Costanzi » de Rome, pendant la saison exceptionnelle d'opéra pour le cinquantenaire de l'indépendance italienne.

Entre temps il avait composé un autre opéra, *Isabeau*. Bergamo eut l'honneur de cette prémice, le 20 janvier 1913. Le maestro, qui conduisait l'orchestre, fut très fêté, et *Isabeau* passa de suite sur les scènes les plus importantes d'Italie. Cet opéra ne s'éloigne pas beaucoup des autres de ce maître. Il en possède les qualités et les défauts : la musique est toujours inspirée, ne manque pas de variété d'expression, mais de délicatesse en plusieurs endroits; l'harmonie a des côtés bizarres et âpres, et souvent l'orchestre ne fait qu'accompagner le chant, au lieu de commenter.

Mascagni travaille à la musique d'un livret que lui fournit le poète d'Annunzio. Ce nouvel opéra s'appelle *la Parisina* (la Parisine).

La réputation de Mascagni repose, donc, presque entièrement sur sa *Cavalleria*, qui ne cesse d'être applaudie et recherchée : elle compte vingt années de popularité ininterrompue. Malgré les brutalités du libretto, la musique montre un instinct naturel de l'effet théâtral. Elle contient en plus petite quantité ce qui fait les défauts des autres opéras de Mascagni, soit son intolérable maniérisme, sa pompe, sa façon emphatique de traiter les plus simples situations, son goût du bruit inutile, son manque de rythme réel et de mélodie fertile.

CILEA (Francesco) naquit à Palmi, le 29 juillet 1866. Il manifesta une grande passion pour la musique, dès son plus jeune âge. A neuf ans il fut pris en affection par Francesco Florimo, l'ami de Verdi, bibliothécaire du Conservatoire de Naples, devant lequel il avait joué deux de ses petites compositions, un Nocturne et une Mazurka. Ce grand homme avait été si favorablement impressionné qu'il décida les parents du jeune Cilea à dédier leur enfant à la carrière musicale. Mais ce ne fut qu'en 1881 que Francesco entra au Conservatoire de Naples, où il étudia le piano sous la direction de Beniamino Cesi, et le contrepoint et la composition avec Paolo Serrao.

Les années scolaires furent très brillantes, car il écrivit plusieurs compositions qui obtinrent un grand succès. Je rappellerai, entre autres, une suite pour orchestre à quatre temps et un trio pour violon, violoncelle et piano. En 1889, il était encore au Conservatoire, et pourtant son premier opéra en trois actes, *Gina*, fut si chaleureusement accueilli, que l'éditeur Sonzogno lui en commanda de suite un autre également en trois actes, *la Tilda*. Ce fut au théâtre « Pagliano » de Florence qu'alla, en 1892, l'honneur de cette première représentation, que Cilea peut compter parmi ses succès.

Le jeune maestro, tout en cultivant la composition instrumentale, ne négligeait pas le piano, pour lequel il a écrit aussi beaucoup. En 1894, il faisait exécuter une sonate pour piano et violoncelle. En 1896, le « Teatro Lirico » de Milan donnait son nouvel opéra en trois actes, *l'Arlesiana* (l'Arlésienne), d'après Alphonse Daudet. La musique en est charmante, et l'auteur fut très fêté. En cette même année il fut nommé professeur au « R. Istituto Musicale » de Florence, et il enseigna la composition et le contrepoint pendant huit années consécutives.

En novembre 1902, son *Adrienne Lecouvreur*, qui avait été primée au concours Sonzogno, obtint un éclatant succès au « Teatro Lirico » de Milan et fit le tour de l'Italie et de l'Europe. La force dramatique n'a rien d'exceptionnel, mais la musique est délicieuse et bien faite.

Le dernier opéra de Cilea est *Gloria* (Gloire), représenté au « Teatro alla Scala » de Milan en 1907, lequel n'ajouta pas beaucoup à la gloire du maître.

Cilea est incontestablement un des plus habiles compositeurs italiens de notre époque. Son talent n'est pas robuste, mais sa veine musicale est charmante et assez originale. Pour son fini et sa science, il surpasse de beaucoup les plus célèbres de ses compatriotes.

PEROSI (Mgr Lorenzo) naquit à Tortona, le 20 décembre 1872. Il étudia au Conservatoire de Milan, en 1892 et 1893, et à l'Ecole de musique religieuse de Ratisbonne avec Haberl, en 1894. L'année suivante, il fut nommé maître de chapelle à Imola et, un an après, maître de chapelle de l'église de Saint-Marc, à Venise. Enfin, il passa à la direction de la chapelle Sixtine, à Rome, en 1898.

Il s'est fait une renommée considérable par la composition de ses oratorios, dont les premiers sont : *la Passione di Cristo* (la Passion du Christ), *la Trasfigurazione* (la Transfiguration) et *la Risurrezione di Lazzaro* (la Résurrection de Lazare), qui furent donnés à l'église des « SS. Apostoli » à Rome et qui excitèrent le plus vif enthousiasme. Vinrent ensuite : *il Giudizio universale* (le Jugement dernier), *la Risurrezione di Cristo* (la Résurrection du Christ), *la Nascita del Redentore* (la Naissance du Rédempteur), *il Massacro degli Innocenti* (le Massacre des Innocents), *l'Ingresso di Cristo a Gerusalemme* (l'Entrée du Christ à Jérusalem) et *Mosè* (Moïse), qui furent joués de 1899 à 1901.

Perosi se proposa ensuite d'écrire dix symphonies ayant pour thème les dix principales villes de son pays, et un opéra final, *Italia*. En 1906, il fit entendre les quatre premières symphonies sur *Venise, Rome, Florence* et *Bologne*, qui contiennent de belles pages, mais ne servent qu'à prouver que Perosi se trouve plus à son aise quand il traite des sujets moins profanes. En 1907, il composa *Anima* (Ame), une cantate pour mezzo-soprano, chœurs et orchestre, et en 1910 un nouvel oratorio, *In patris memoriam*, joué d'abord à Naples et puis à Paris, au mois d'avril 1911, à la salle Gaveau.

Mgr Perosi est un musicien fort estimable, qui se place dans la bonne lignée italienne. Ses affinités

essentielles le rattachent surtout à Carissimi : c'est dans l'ancien oratorio romain que son art prend sa source. Son caractère vocal, mélodique sans complaisance excessive, son caractère expressif, dramatique avec sobriété, sa forme chorale et orchestrale nettement harmonique, nullement contrapuntique ou polyphonique, tout ici montre l'influence de Carissimi. C'est le modèle de l'oratorio latin et catholique, et c'est un noble modèle; je ne veux pas dire que Perosi l'égale toujours, mais il s'en inspire, et cela est déjà un grand mérite.

Perosi a écrit aussi une quinzaine de messes, de psaumes, motets, etc.

WOLF-FERRARI (Ermanno) naquit à Venise, le 12 janvier 1876. Il fut élève de Rheinberger à Munich, de 1893 à 1895. Il est, depuis 1902, le directeur du « Liceo Benedetto Marcello » (Conservatoire) de Venise et est considéré comme un compositeur de grand talent. Tenant par ses parents à deux nations musiciennes, il semble doué pour synthétiser l'union de leurs qualités respectives. Ses opéras : *i Quattro Rusteghi* (les quatre Butors), la *Cenerentola* (Cendrillon), *i Gioielli della Madonna* (les Joyaux de la Madone), *il Segreto di Susanna* (le Secret de Suzanne), *le Donne curiose* (les Femmes curieuses), et son oratorio, *la Vita nuova* (la Vie nouvelle) ont été joués surtout en Allemagne, car, comme le compositeur lui-même l'explique, la situation des musiciens italiens, dès qu'ils sont le moins du monde indépendants, devient tout à fait impossible en Italie. Cependant, en ces dernières années ses œuvres ont été jouées dans les principaux théâtres italiens, avec beaucoup de succès. Certaines pages des *Donne curiose*, qui fut tout d'abord représenté à Munich, en 1903, dans sa version allemande (*Die neugierigen Frauen*), sont de vrais bijoux. On les dirait écrites par un de nos vieux et grands maîtres dans un moment d'heureuse inspiration. Wolf-Ferrari s'est formé une âme du XVIIIe siècle à force de se pencher avec passion et persévérance sur les chefs-d'œuvre classiques. Il a toute la grâce, l'esprit, la gaieté et la légèreté de cette époque.

Wolf-Ferrari, qui paraît être un vrai révolutionnaire en matière musicale (il se dit lui-même anarchiste!), est un des représentants les plus autorisés de la nouvelle école italienne digne de ce nom.

PIZZETTI (Ildebrando), dit *da Parma*, naquit à Parma, le 20 septembre 1880. Il étudia, d'abord, avec son père, qui était professeur de piano, car ce ne fut qu'en 1895 qu'il entra au Conservatoire de Parme. Il en sortit six ans après avec son diplôme de *maestro*. Pendant ces années il avait écrit et fait exécuter beaucoup de musique. Je ne citerai qu'une sonate pour violon et piano, un trio pour violon, violoncelle et piano, deux poèmes symphoniques et deux cantates, une sur un texte d'Ossian, l'autre sur un texte du Poliziano. En 1902, il fit exécuter à Milan et à Parme trois préludes symphoniques pour l'*Edipo Re* (Œdipe Roi). Il composa ensuite une messe pour chœurs, orgue et orchestre destinée à la cathédrale de Cremona; plusieurs morceaux pour chant et piano et pour instruments. Il composa en outre deux opéras : *Giulietta e Romeo* et *le Cid*, qui, de par sa volonté expresse, resteront toujours inédits.

En 1907, il fut invité par d'Annunzio à écrire des préludes symphoniques et des chœurs qui devaient accompagner une nouvelle tragédie du poète : *la Nave*. Il imagina alors une nouvelle forme dramatique musicale, simple, qui veut être une expression musicale ayant toujours le caractère de *nécessité*, qui oblige le musicien à sacrifier, s'il le faut et sans aucun regret, tout *effet* musical, tout développement mélodique, même des plus séduisants.

C'est en s'inspirant de ces idées qu'il a écrit aussi des Intermezzi, des Préludes, des chœurs et des ballets pour deux autres drames du même poète : *la Fedra* (Phèdre), qui n'a pas encore été jouée, et *la Pisanella* (la Pisanelle), qui a été représentée à Paris, au « Théâtre du Châtelet », le 12 juin 1913.

Pizzetti est professeur de composition à l' « Istituto musicale » de Florence, depuis 1909. Il est aussi un critique et un musicographe très apprécié.

*
* *

La rédaction de cet article est, malheureusement, entravée par des restrictions de temps et d'espace. C'est à mon plus vif regret que je me vois, donc, contraint à ne pouvoir plus consacrer que quelques lignes à tous les autres musiciens, dont les noms et les œuvres se présentent en foule à mon esprit. Ce ne sera plus qu'une nomenclature aride, — mais combien glorieuse! — et je m'en voudrais d'avoir à en oublier quelques-uns, même des plus jeunes, car ils ont tous de grands mérites.

Je citerai d'abord les directeurs des Conservatoires de musique. M. FALCHI est un compositeur de talent, dont l'oratorio *Giuditta* (Judith), l'opéra *il Trillo del diavolo* (le Trille du diable) et l'ouverture *Giulio Cesare* (Jules César) ont fait la très réelle réputation : il dirige, depuis 1902, le « Liceo Musicale di Santa Cecilia » à Rome. ZUELLI (Giuglielmo), qui est directeur du Conservatoire de Palerme, obtint, en 1884, encore tout jeune, le prix Sonzogno avec un opéra en un acte, *la Fata del Nord* (la Fée du Nord); ses œuvres principales sont : *il Profeta di Korasan* (le Prophète de Korasan), opéra-ballet en 4 actes; deux symphonies, plusieurs quatuors et l'*Inno alla Notte* (Hymne à la Nuit), poème lyrique pour soli, chœurs et orchestre. Les Conservatoires de Milan, Turin, Florence, Gênes, Pesaro et Parme sont respectivement dirigés par MM. GALLIGNANI, BOLZONI, TACCHINARDI, PEDROTTI, CICOGNANI et BALDINI. C'est VINCENZO FERRONI, l'éminent auteur de *Rudello, Fieramosca* et *Giulietta e Romeo*, qui enseigne la composition au Conservatoire de Milan.

A côté de ces célébrités de l'enseignement musical, l'Italie possède une élite incomparable de chefs d'orchestre, qui lui sont continuellement disputés par les plus grands théâtres du vieux et du nouveau monde. Je citerai, avant tous, TOSCANINI, CAMPANINI, Leopoldo MUGNONE, Tullio SERAFIN, FERRARI, VIGNA, MORANZONI, VANZO, VITALE, PADOVANI, STURANI, etc.

Viennent, enfin, les jeunes, la plupart desquels ont montré, dans leurs œuvres, des qualités réelles de rythme et d'harmonie et une science exceptionnelle de la polyphonie et de l'orchestration modernes.

Je vois à leur tête Gerolamo OREFICE, lauréat du concours Sonzogno avec son *Chopin* et auteur d'un *Moïse* (1907). Ezio CAMUSSI a composé *la Du Barry*, représentée au « Lirico » de Milan, en octobre 1912, et au « Covent-Garden » de Londres, en mai 1913. R. ZANDONAI a écrit *Conchita* (« Dal Verme », Milan, 1911) et *Mélénis* (« Dal Verme », Milan, 1912). Italo MONTEMEZZI a commencé par un *Giovanni Gallurese*, et le public de la « Scala » de Milan a ensuite très favorablement accueilli son *Amore dei Tre Re* (Amour

des Trois Rois), en novembre 1912. Franco ALFANO a fait représenter *Risurrezione* (Résurrection) et *l'Ombra di Don Giovanni* (l'Ombre de Don Juan). Alberto LOZZI a fait applaudir, à la « Fenice » de Venise, *Bianca Cappello* (Blanche Cappello), en 1912, et *l'Elisir della Vita* (l'Elixir de la vie), en 1913. Don Mariano PEROSI a voulu suivre la voie de son frère aîné, Mgr Lorenzo, et il paraît l'avoir suivie avec beaucoup de succès, car le théâtre populaire de l'Opéra de Vienne lui a fait de grandes fêtes après les représentations de *Pompéi*, en 1912, et de *Jenny*, en 1913. Un autre abbé, Don Giocondo FINO, a montré qu'il possède de très belles qualités d'harmonie et d'orchestration dans un opéra à sujet biblique, *Il Battista* (le Baptiste), joué au « Regio » de Turin, en 1911, et dans un opéra profane, *la Festa del Grano* (la Fête du blé), joué à la « Scala » de Milan, en janvier 1913, ainsi que dans un opéra bouffe, *la Bisbetica domata* (la Capricieuse domptée). Le *maestro* SEPPILLI a été un peu discuté, lors des représentations de ses *Nave rossa* (Navire rouge) et *Cingallegra* (Mésange), au « Teatro Costanzi » de Rome, en 1912 et 1913. Alfredo PADOVANI, dont j'ai cité le nom parmi ceux des grands chefs d'orchestre, a donné au théâtre municipal de Santiago (Chili), en 1912, *il Cavalier Pierrot*. Guglielmo BRANCA a fait écouter au public de l'Opéra de New-York, *Il Sogno di Cristoforo Colombo* (le Rêve de Christophe Colomb). Guido LACCETTI a composé un *Hoffmann* joué au « S. Carlo » de Naples, en avril 1912. Francesco GUARNERI a fait entendre à Paris, en 1912, *la Gran Sera* (le Grand Soir). Renato BROGI a écrit *Isabella Orsini*. Alberto GASCO, un musicographe et critique éminent, a fait ses débuts de compositeur au « Teatro Costanzi » de Rome, en février 1913, avec un opéra en un acte, *la Leggenda delle Sette Torri* (la Légende des sept tours). Le *maestro* SCONTRINO a fait entendre *la Cortigiana*. C'est à la « Fenice » de Venise que fut jouée, en 1913, la *Melisenda* (Mélisande) de MERLI. Enfin, le dernier concours organisé par la municipalité de Rome a révélé, en 1912, deux nouveaux maîtres, Domenico MONLEONE, qui remporta le premier prix avec *Arabesca*, et Vincenzo TOMMASINI, qui vit décerner le deuxième à son *Eguale Fortuna* (Egale Fortune). Ces deux opéras ont été très applaudis au « Costanzi » de Rome, en janvier et février 1913.

* * *

La musique italienne a toujours été accueillie avec une grande faveur dans tous les pays du monde, même dans ceux qui, comme la France et l'Allemagne, n'ont rien à lui envier de son présent artistique. Mais ce succès ne va pas sans qu'il y ait des mécontents et des médisants. Je conviendrai que les œuvres musicales de l'école italienne moderne ne brillent pas toutes par la pureté de leur inspiration et de leur style. Mais de là à dire ce que certains ont osé dire, il y a grande distance.

L'Amérique, l'Angleterre et l'Espagne ont peu de vie musicale propre et comptent peu de compositeurs : ce n'est pas des succès italiens dans ces pays que je tirerai grande gloire. Mais la France, l'Allemagne et la Russie se trouvent dans des conditions privilégiées au point de vue même de la qualité et du mérite de quelques-uns de leurs maîtres. Pourtant ces nations ne sont pas des dernières à applaudir les productions de la jeune Italie.

Puis-je dire encore que ce sont les mêmes compositeurs qui suscitent les mêmes succès dans les mêmes pays? Et ces succès sont-ils tous vraiment mérités? A la première et à la deuxième de ces questions je répondrai : *Non*.

L'Allemagne et la Russie viennent étudier les maîtres et leurs œuvres dans le pays d'origine et n'emportent chez elles que ce qu'elles ont jugé et apprécié comme bon. Mais la France se contente, en général, d'applaudir ou dénigrer ce qu'on y importe.

La conséquence logique de ce fait est que, chez les voisins du Nord, peu des grands musiciens italiens sont inconnus, et tous sont estimés ainsi qu'ils le méritent. Chez la sœur latine, au contraire, on ne joue et on ne connaît que quatre ou cinq compositeurs, et la plupart même des musiciens français croient que l'Italie n'en possède pas d'autres.

L'animosité exagérée avec laquelle on s'est ainsi lancé et on se lance contre les contemporains italiens voudrait que le mot *italianisme* signifiât, aujourd'hui, vulgarité insolente, pauvreté et banalité d'invention, grossier étalage d'émotion populacière et, par conséquent, musique sans art, sans forme, sans style, sans grammaire et sans orthographe.

Je crois que ceux qui parlent de la sorte avancent ces choses ou de parti pris, ou beaucoup trop à la légère, ignorant presque complètement ce que peut vouloir réellement dire, encore aujourd'hui, le mot *italianisme*, en musique. Les compositeurs de la jeune Italie — ainsi qu'on l'a vu dans les pages précédentes — sont légion, et la plupart d'entre eux ne déméritent aucunement des maîtres anciens. La noblesse et la force d'un Monteverde, l'esprit d'un Pergolèse et d'un Cimarosa, la richesse d'inspiration, le style sobre et pur de l'un et des autres, ne sont pas perdus, ainsi qu'on semble vouloir croire et faire croire. Les quelques compositeurs qui ont franchi les frontières, grâce à l'aide puissante de spéculateurs habiles et pas assez sévères, peut-être, au point de vue du choix des œuvres à exporter, ne sont pas — je le répète — les seuls dont l'Italie peut s'honorer.

Les artistes italiens ont, la plupart, le tort d'être peu pratiques : en général, ils ne font pas de l'art pour mieux vivre, mais ils vivent pour mieux faire de l'art.

Puccini, Mascagni et Leoncavallo sont des compositeurs qui ont leurs travers, mais qui ont aussi — Puccini surtout — beaucoup de mérites et des qualités très appréciables. Même si on voulait volontairement les négliger, Bellini, Rossini, Verdi, Sgambati, Boito, Giordano, Bossi et bien d'autres parmi les plus jeunes suffisent à constituer la série d'anneaux qui servent à prolonger la chaîne précieuse rattachant le présent musical à la glorieuse tradition du passé, tradition qui reste, de ce fait, ininterrompue.

A l'appui de cette affirmation, j'emprunterai à l'éminent musicographe Eugène Darcourt les dernières lignes du rapport officiel qu'il a écrit, en 1907, sur *la Musique actuelle en Italie*, et je conclurai avec lui :

« J'ai foi en l'avenir de la musique italienne, d'abord parce que le pays a pour lui le premier élément du beau, le soleil; ensuite parce que la lignée de Bellini, Rossini et Verdi constitue une famille impérissable; et, enfin, parce que j'ai vu là-bas des maîtres qui, tout en jetant un regard par-dessus les frontières, sont préoccupés d'une idée : reste chez soi. »

GIOVANNI MAZZONI, 1913.